This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA768.10

Harvard College Library

FROM THE ESTATE OF

GEORGE MOREY RICHARDSON,

(Class of 1882),

PROFESSOR IN THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received June 29, 1897.

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Deutsches

Kunstleben in Rom

im

Zeitalter der Klassik.

Ein Beitrag zur Kulturgeschichte

von

Otto Harnack.

Weimar 1896.
Verlag von Emil Felber.

FA 768.10

Harvard College Library
From the Estate of
Prof. Geo. M. Richardson,
June 29, 1897.

Alle Rechte vorbehalten.

Vorwort.

Nachdem ich vor einigen Jahren in meiner „Klassischen Aesthetik der Deutschen“ die Kunsttheorie im Zeitalter unserer Klassik dargestellt, habe ich nunmehr zu schildern versucht, wie diese Theorie in der praktischen Anwendung, sowohl in der Beurteilung der wichtigsten Kunstschätze als in der schöpferischen Tätigkeit wirksam wurde. Den Standpunkt musste ich in Rom nehmen, welches in jener Zeit der unbestrittene Herrschersitz des Kunstlebens war. Um aber das dort wogende Treiben und die sich vollziehende Entwicklung zu verstehen, war es notwendig sich nicht nur auf die deutsche Künstler- und Gelehrten-„Republik“ zu beschränken, sondern auch die wichtigsten Vertreter anderer Nationen zu berücksichtigen.

Ich habe nicht Kunstgeschichte schreiben wollen — das wäre nicht möglich mit Beschränkung auf eine einzelne Stadt, und wäre es selbst Rom –, sondern ich wollte das eigentümliche Leben, welches sich hier entfaltete und den Zeitgenossen als ein Gipfelpunkt menschlichen Daseins erschien, im Einklang mit den Gesinnungen, aus denen es hervorspross, darstellen. Um das allmähliche Anschwellen und Abebben dieser Flut verfolgen zu können, bin ich rein chronologisch verfahren; hätte ich den Stoff, wie meist in Litteratur- und Kunstgeschichten geschieht, in eine Reihe von Biographieen aufgelöst, so hätte sich kein Gesammtbild ergeben. Das

Personenregister wird es Jedem leicht machen, die Schicksale einer einzelnen Persönlichkeit zusammenfassend zu überblicken.

Manches charakteristische briefliche Zeugnis durfte ich dem Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar entnehmen, wofür ich Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Grossherzogin zum ehrerbietigsten Dank verpflichtet bin. Die Vorstände der Akademie von San Luca in Rom und der Società Colombaria in Florenz haben mir in gleichfalls dankenswerter Weise die Benutzung ihrer Archive gestattet. Auch auf privatem Wege wurde mir verschiedenes Material zugänglich.

Von neuerer Litteratur auf diesem Gebiet nenne ich hier besonders: Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst 1876. Wenn ich im Text wie in den Anmerkungen öfters ältere, den Ereignissen gleichzeitige Schriften statt einschlägiger neuerer Publikationen genannt habe, so habe ich damit nicht die Verdienste neuerer Forschung leugnen wollen; sondern es lag mir daran, auch nach dieser Richtung die Produktion jenes Zeitalters zu kennzeichnen.

Indem ich zum Schluss diese Schrift dem Wohlwollen der Leser empfehle, entgeht es mir nicht, dass sie sich in einem entschiedenen Gegensatz zu der heute verbreiteten Geringschätzung des klassischen Kunstideals befindet, die ihren stärksten Ausdruck wohl in dem Werk von Muther gefunden hat. Aber ich halte diesen Gegensatz für einen vorübergehenden. Mag fortschreitende Einsicht uns immer mehr über die Mängel der „klassizistischen“ Künstler belehren; das ideale Ziel, dem sie zustrebten, ist unvergänglich, und es wird immer wieder von Neuem aufleuchten, auch wenn man glaubt es verlöscht zu haben.

Rom, 20. April 1896.

O. Harnack.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	VII—XX
Erster Abschnitt. Die Regierungszeit Clemens des Vierzehnten 1769—1774	1—15
Zweiter Abschnitt. Die Anfänge Pius' des Sechsten. Letzte Tätigkeit von Rafael Mengs 1774—1779	16—32
Dritter Abschnitt. Die Zeit des Uebergewichts der französischen Schule 1779—1786	33—53
Vierter Abschnitt. Goethe's erster Aufenthalt in Rom 1786—1787	53—76
Fünfter Abschnitt. Goethe's zweiter Aufenthalt in Rom 1787—1788	77—95
Sechster Abschnitt. Die Nachwirkungen Goethe's. Die ersten Anfänge histor. Kunstbetrachtung 1788—1792	96—114
Siebenter Abschnitt. Carstens' römische Wirksamkeit 1792—1797	114—142
Achter Abschnitt. Die Zeit der Umwälzungen und die Restauration unter Pius dem Siebenten 1798—1802	143—159
Neunter Abschnitt. Die letzte Periode klassischer Kunstübung unter dem Einfluss Wilhelm von Humboldt's	159—180
Schluss	181—188
Anmerkungen	189—202
Register	203—220

Einleitung.

Es gibt grossartige und erhabene Erscheinungen, in deren Bewunderung alle Zeiten und Völker einig sind, über welche ein Streit der Meinungen nicht mehr geführt wird; aber es gibt trotzdem keine Grösse, welche das Wehen und Walten des Zeitgeistes, ja auch die Herrschaft der blossen Mode nicht zu empfinden hätte. Denn die Bewunderung kann kalt und gleichgiltig, sie kann lebendig und leidenschaftlich sein; sie kann in einer kühlen, sogar verdrossenen Anerkennung der grossen Eigenschaften bestehen, oder sie kann die unwiderstehliche Aeusserung persönlichen Empfindens sein. Zu jeder Zeit ist das Colosseum als ein Weltwunder angestaunt worden; aber empfunden hat man bei seinem Anblick durchaus nicht zu allen Zeiten in der Art, wie Goethe am Schluss der Italienischen Reise, oder Byron im Childe Harold es aussprachen. Und die gesammte Stadt Rom ist seit zweitausend Jahren als „Hauptstadt der Welt" als „ewige Stadt" gefeiert worden; aber eine lebendige Anziehungskraft, eine begeisternde Wirkung hat sie keineswegs zu allen Zeiten in gleichem Mass ausgeübt.

Im Lauf des siebzehnten Jahrhunderts und zu Anfang des achtzehnten war die Romverehrung auf einen sehr niedrigen Stand gesunken. Die französische Kultur hatte in ganz Europa die Oberhand gewonnen, und aller Blicke richteten sich mit lernbegierigem Staunen nach Paris. Wohl meinte man das Altertum zu verehren; aber man

glaubte in der französischen Tragödie die ebenbürtige Tochter der antiken Poesie, in der Kunst von Versailles die normale moderne Entwickelung der antiken Architektur und Plastik erkennen zu dürfen. Man hatte nicht nötig zu den Quellen aufzusteigen, wo die Fluten des Flusses selber so rein und ungetrübt schienen.

Und auch die kirchliche Würde Roms verlieh ihm keine grössere Anziehungskraft. Nachdem die Religionskriege endlich aufgehört hatten und andere Probleme das politische Leben zu bestimmen begannen, verminderte sich auch die Hingabe der katholischen Völker an die Stadt St. Peter's; die einzelnen Länder suchten auch in kirchlicher Hinsicht möglichst sich selbst zu genügen und von dem Papsttum abzusehen; zugleich machte sich um die Wende des Jahrhunderts auch das Freidenkertum schon recht fühlbar. Es entsprachen auch die damaligen Päpste ganz und gar diesen Zeitverhältnissen. Wer die klugen, mit spanischem Knebel- und Schnurrbart geschmückten Physiognomien dieser römischen Prinzen auf St. Peter's Stuhl betrachtet, dem drängt sich der Eindruck auf, dass er nicht mehr ruhmliebende Beschützer der Künste und Wissenschaften und ebensowenig eifervolle oder gottinnige Häupter der Kirche vor sich hat, sondern blosse lokale Machthaber, die an der Spitze der einheimischen Aristokratie ihren Staat politisch regierten wie soviele gleichzeitige Fürsten Italiens ihre Territorien. Um das Jahr 1700 war Rom nicht viel mehr als die Hauptstadt des Kirchenstaats.

Wenn wir nun zwei Menschenalter später diese Stadt als einen Wallfahrtsort wiederfinden, zu dem jeder sich sehnsuchtsvoll hindrängte, der mit den Besten seiner Zeit leben und ihnen genugtun wollte, so hat dieser Umschwung weit weniger in Rom selbst seine Ursachen als in der geistigen Entwickelung des Zeitalters und in dem mächtigen Aufquellen des Gefühlslebens. Die grossen Culturnationen, Deutsche, Engländer, Franzosen, waren der hergebrachten Formen und Convenienzen, noch mehr des ganzen geistigen Horizonts, worunter sie seit einigen

Generationen gelebt hatten, überdrüssig geworden. In jeder Sphäre kündigte sich der Drang nach gediegenerer wahrerer Erfassung des Lebens, nach einer neue Nahrung und Kraft gebenden Speise des Geistes an. Man sehnte sich „nach des Lebens Bächen, ach! nach des Lebens Quelle hin!“ Es gab zwei Wege, auf denen dieser Drang zu erfüllen war. Man konnte entweder mit den bisherigen Kulturformen gänzlich brechen und auf die eigene Vorzeit zurückgehend nach den vergrabenen Schätzen nationalen Lebens suchen — und es hat in Deutschland wie in England auch an solchen Bestrebungen nicht gefehlt, oder man konnte von den verbildeten Formen, deren man müde war, bloss zu deren gesunden und kraftvollen Urbildern, zum klassischen Altertum, aufsteigen. Dieser zweite Weg, welcher der näherliegende und einfachere war, hätte nun freilich in strenger Consequenz zu dem Griechentum hinaufführen müssen, und er hat schliesslich auch dahin geführt, obwohl erst zu einer Zeit, als die ganze Culturatmosphäre sich schon wieder verändert hatte. Zunächst aber war daran nicht zu denken; weder äussere noch innere Gründe gestatteten es. Griechenland, in der türkischen Sklaverei begraben, lag so weit ausser dem Gesichtskreise wie Russland oder Persien; es war eine Entdeckungsreise, wenn man eine Fahrt nach Griechenland wagte. Es existirten allerdings einige Nachzeichnungen nach den Skulpturen auf der Akropolis; aber sie waren wenig bekannt und auch sehr ungenügend; von den übrigen Kunstschätzen Griechenlands hatte man keine Ahnung. Aber auch wenn sie leichter zugänglich gewesen wären, hätte das damalige Geschlecht schwerlich die Reife gehabt, sie nach ihrem Wert zu schätzen; der Sprung wäre zu gross, die Forderung zu hoch gewesen. Wir sehen, wie schwer es wurde, die dorischen Tempel von Pästum anzuerkennen, obgleich man sehr wohl wusste, dass man hier altgriechische Werke vor sich habe; wir sehen, wie in der Plastik sich die Bewunderung hauptsächlich den Statuen des vatikanischen Belvedere zuwandte, dem Apoll und Laokoon, die von den Werken des

perikleischen Zeitalters durch einen so weiten Abstand getrennt sind.

Rom, die an antiken Schätzen, der Masse nach, reichste Stadt, wurde das natürliche Ziel für die Sehnsucht der Zeitgenossen. Und es wäre falsch, wenn man hierin nur eine Verkümmerung des Strebens nach dem Altertum erblicken wollte. Denn Rom hat nicht etwa nur die Schuld, die griechische Kunst verflacht und entleert zu haben; es hat zugleich das Verdienst, sie universell gemacht zu haben. Rom war in der Kaiserzeit der Durchgangs- und Umschmelzungspunkt geworden, durch welchen griechische Kunstformen sich über ganz Europa bis nach Trier und nach York hin verbreiteten, und es war ein natürlicher historischer Prozess, dass diese fernen Länder, um ihr klassisches Erbe zu erneuern und zu läutern, sich nach dem Ort hinwandten, von dem sie es empfangen hatten.

Wenn in dieser geistigen und körperlichen Rompilgerschaft die unbestrittene Führung den Deutschen zufiel, so war das ausschliesslich die Wirkung zweier Männer, welche ihre Lebensarbeit und ihr Lebensglück in Rom fanden und damit der nächsten Generation die wirkungsreichsten Vorbilder wurden. Rafael Mengs und Winckelmann, der Künstler und der Kunstforscher, sind es, denen diese welthistorische Bedeutung zukommt, unabhängig von Ergebnissen ihrer persönlichen Arbeit. Nach diesen gemessen sind beide sehr verschieden: Winckelmann erscheint als ein Genie, welches der historischen Erkenntnis ein ganz neues Gebiet erschloss; Mengs — als ein Talent, welches durch Fleiss und Gewissenhaftigkeit seine Werke über die zeitgenössischen erhob, ohne doch wesentlich Neues zu leisten. Aber Beide, wie sie durch enge Freundschaft verbunden waren, sind auch für die historische Betrachtung unzertrennlich, als Führer der grossen Bewegung, welche alles ideale Streben der Zeit nach Rom hindannen riss. Beide waren dorthin noch ohne jene Schwärmerei gezogen, die sie später empfanden; sie verfolgten besondere Ziele, welche

sie nur in Rom erreichen konnten. Mengs wollte sich durch Kopiren der Meisterwerke der Malerei in seiner Kunst ausbilden; Winckelmann wollte die Kunstschätze des Altertums studiren. Beide verlangten nach einem Besitz, welchen die Stadt umschloss; nicht nach der Stadt selber. Aber Beide wurden sie dort von der Gesammtheit der Eindrücke so erfasst, dass sie in dem Aufenthalt in Rom die Bedingung ihres dauernden Lebensglückes erkannten. Mengs hätte unter den vorteilhaftesten Umständen nach Dresden zurückkehren können; er tat es nicht; er war von Karl III. nach Madrid gezogen worden, wurde mit Gnaden überhäuft, hatte Arbeit die Fülle und daneben auch zur Betrachtung und Nachahmuug die reichsten Bilderschätze; dennoch kehrte er zweimal nach Rom zurück, indem er die Gnade des Königs und seine ganze Stellung aufs Spiel setzte, und war glücklich in Rom sterben und auf dem Kirchhof der „Sachsen“ bestattet werden zu dürfen. Winckelmann's Briefe strömen über von den verschiedenartigsten Wendungen, in denen er das Glück seines römischen Daseins schildert, und zwar nicht nur in der Befriedigung seiner wissenschaftlichen Interessen, sondern im Gefühl seines unbefangenen menschlichen Daseins. „Alles ist nichts gegen Rom“ schreibt er. Denen, die in der schweren, erstickenden Luft des Nordens atmen, weiss er nichts besseres zu wünschen als ein baldiges Ende, während er entzückt ausruft: „O selige Freiheit, die ich endlich im völligen Genuss in Rom schöpfen kann!“

Wie war nun die Stadt beschaffen, welche beiden Männern als das irdische Paradies erschien? Dem Totaleindruck nach war Rom damals eine moderne Stadt; es trug nicht den Charakter des Mittelalters oder der Renaissancezeit wie Siena oder Florenz, sondern die Bauten des ausgehenden sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts hatten ihm die bestimmenden Züge gegeben. Ein Borromini, ein Maderna hatten hier geleistet, was die Phantasie einer in Geschmacksverderbnis versunkenen Zeit nur Abstossendes ersinnen konnte. Das moderne

Rom als architektonisches Bild war es jedenfalls nicht, was Mengs und Winckelmann anzog. Auch die mittelalterlichen Türme, welche damals noch zahlreich, als Reste und Zeugen der trotzigen Machtstellung adliger Geschlechter, emporragten, konnten die Verehrer des Altertums und der Renaissance nicht anziehen. Dafür aber war die ganze Ruinenmasse, die sich vom Kapitol aus über die Hälfte des Stadtgebiets erstreckte, und die Villen und Vignen, welche dieses ganze Trümmerfeld mit ihrer ernsten und lieblichen Vegetation durchwachsen und überdeckt hatten, eine einzige zaubervolle und traumhafte Erinnerung an die Zeit, welche als die ideale des Menschengeschlechts erschien. Noch waren die Ruinen nicht in der künstlichen Art, wie wir heute sie sehen, isolirt und gereinigt, noch rief nichts den kalten Eindruck eines Museums hervor; noch waren die antiken Trümmer lebendig, freilich zerschlagen und zerstört von Menschenhand, aber dafür von der Natur mit dem Reichtum herrlichster Gaben überschüttet. Die zerfallenden Bauten selber schienen Erde und Felsgestein geworden, und an den Wänden des kapitolinischen oder palatinischen Hügels vermochte der Beschauer Menschenwerk und Naturwerk nicht zu unterscheiden. An andren Punkten freilich boten manche der bedeutungsvollsten Stätten noch nicht den malerischen Anblick wie heutzutage, so die Piazza del Popolo, das Kapitol, der Quirinal; von den Obelisken, welche ein so charakteristischer Bestandteil des römischen Stadtbildes sind, lag ein beträchtlicher Teil damals vergessen am Boden. Noch stand die aegyptische Nadel nicht auf dem Monte Cavallo, nnd die beiden Dioskurenstatuen bildeten mit ihr und der Fontaine noch nicht die malerische Gruppe, an der wir uns heute erfreuen. Dem Kapitol fehlten noch die Gartenanlagen, welche jetzt den Aufgang verschönern; der Monte Pincio war noch nicht zum öffentlichen Park umgeschaffen und auf Piazza del Popolo stand wohl schon der Obelisk aufgerichtet, aber die umgebenden Springbrunnen mit den monumentalen Löwen fehlten noch. — In völlig naturwüchsiger Einfachheit, teils ganz

unbebaut, teils mit anspruchslosen, von der Cultur kaum berührten Bauten bedeckt, stellten sich die Ufer des Tiber dar. An den beiden Häfen der Ripetta und der Ripa Grande spielte sich ein lebhafter, aber einfacher Schiffs- und Handelsverkehr der umwohnenden Bevölkerung ab. Mittels Ueberfahrt bei der Ripetta oder die Engelsbrücke überschreitend gelangte man nach dem Petersplatze, dessen Gesammteindruck schon damals der gleiche war wie heute und welcher zusammen mit der Peterskirche den grossartigsten Bau-Anlagen des Altertums ebenbürtig schien. Vom Vatikan war der eigentliche päpstliche Palast im Wesentlichen schon vollendet; aber von den grossen Museumsbauten existierte nur ein geringer Teil und das Belvedere mit den in fast religiöser Ehrfurcht bewunderten Statuen des Laokoon und Apollo stand noch vereinzelt. Auch eine „Pinakothek" gab es im Vatikan noch nicht; Rafael's und Michel Angelo's Fresken machten ihn dennoch zur höchsten Stätte malerischer Kunst; aber die Verklärung Rafael's schmückte noch den Hochaltar von S. Pietro in Montorio, die Madonna di Foligno den von Araceli. In der Campagna lag noch in ehrwürdiger Einsamkeit die den Urzeiten des Christentums entstammte Basilika von San Paolo und vom Gipfel des Monte Cavo, zu dem die antike Triumphalstrasse emporführte, winkte noch der Tempel des Jupiter Latiaris.[1])

Aber nicht nur die Grösse der Natur und Geschichte wirkte wie eine beglückende Offenbarung auf einen Mengs und Winckelmann; auch die Weite und Freiheit des menschlichen Daseins, welche sie hier empfieng, schuf ihnen eine ungeahnt glückliche Existenz. Der Drang nach dem Altertum war zu einem grossen Teil ja nichts anderes als das Verlangen nach natürlichem Leben und lebendiger Natürlichkeit, hinaus aus der erstickenden Convenienz und dem verkümmernden Formenzwang, welcher auf der deutschen Gesellschaft lastete, welche die an sich schon genügend despotische, französische Hofsitte noch in's Kleinliche und Spiessbürgerliche verschlimmert hatte. Das Altertum erschien als die Zeit

reiner menschlicher Gesundheit und Freudigkeit. Aber wo war es zu finden? Griechenland lag unter dem türkischen Joch, die italienischen Republiken und Monarchieen trugen den Charakter moderner Polizeistaaten; sollte der Kirchenstaat etwa der Sitz der Humanität sein? Er schien das direkte Gegenteil! aber trotzdem fand sich in ihm die Freiheit, welche ermöglichen konnte, ein Leben nach eigenen Idealen sich zu gestalten. Inquisition und Indexkongregation hinderten daran nicht; mit gewissen äusseren Gebräuchen der katholischen Kirche musste man sich freilich abfinden. Tat man das aber, so war man unter dem patriarchalischen geistlichen Regiment nicht nur von allem Zwang verschont, welchen der moderne Staat damals schon straff genug anspannte, sondern war auch durch das Zusammenströmen einer völlig kosmopolitischen Gesellschaft in eine ganz andere gesellschaftliche Existenz versetzt, als sie in dem unerbittlichen, nicht zu sprengenden Kastenwesen der Heimat möglich war. Gelehrte und Künstler, welche nach dem Vorbild der beiden Männer, die wir schon oft genannt, nach Rom zogen, fanden erfüllt, was sie nur im Traum zu hoffen gewagt hatten; sie glaubten sich in einer glücklichen Zauberwelt und gaben ihrem Entzücken in Briefen und Tagebüchern einen Ausdruck, der noch heute nicht seine Frische und fortreissende Lebendigkeit verloren hat.

Für die Entwickelung dieser idyllischen Verhältnisse war besonders der Pontifikat des milden und weitherzigen Benedikt XIV von günstiger Wirkung (1740—1758); unter ihm war es, dass Winckelmann und Mengs in Rom eintrafen. An der glänzenden Stellung, welche sich beide dort erwarben und welche sie für Menschenalter hinaus auf ihre Landsleute vererbten, hatten indess beide auch persönlich das vollste, nicht hoch genug zu schätzende Verdienst. Denn waren die damaligen Römer auch von Natur gleichgiltig und duldsam, so waren sie doch von hohem Selbstgefühl erfüllt, und besonders in Kunstsachen war es ihnen ein Dogma, dass Italien den ersten Rang einnehme und dass einem Nordländer weder ein ge-

schmackvolles Kunstwerk noch ein verständnisvolles Kunsturteil möglich sei. Wenn es gegenüber solchen Vorurteilen einem Mengs gelang, in Italien die allgemeine Anerkennung zu erringen, dass er Rafael erreicht habe, wenn Winckelmann es dahin brachte, von den einheimischen Archäologen und Antiquaren unbedingt als die höchste Autorität betrachtet und vom Papst zum Vorsteher der römischen Altertümer ernannt zu werden, so darf man unumwunden aussprechen: wenige Söhne Deutschlands haben soviel für die Anerkennung des deutschen Namens in der Fremde gethan als diese beiden Bewunderer der Antike und der italienischen Renaissance. Die Bahn ist den Deutschen durch sie in Rom gebrochen worden; sie haben die Entstehung jener deutschen Künstler-Republik auf fremdem Boden durch ihr persönliches Gewicht erst ermöglicht.

Obgleich es scheinbar näher liegt, die hauptsächliche Bedeutung dabei dem Künstler zuzuschreiben, so muss tatsächlich doch Winckelmann an allererster Stelle genannt werden. Mengs war lange in Madrid abwesend, wo er im Auftrag des Königs arbeitete; Winckelmann war seit seinem ersten Eintreffen beständig — dreizehn Jahre lang — in Rom. Seine Schriften giengen in starken Auflagen durch die ganze gebildete Welt; die Werke des Malers — mit Ausnahme der wenigen, die er für Dresden malte — konnten nur denen bekannt werden, welche selbst sie im Süden aufsuchten. Aber auch die Persönlichkeiten beider Männer veranlassten einen verschiedenen Grad der Wirkung. Mengs, ganz seiner Kunst hingegeben, wollte nur durch sie wirken, und gieng in leidenschaftlichem Arbeitseifer persönlichen Berührungen, die ihn störten, gern aus dem Wege. Winckelmann dagegen, von der Begeisterung eines Propheten für seine neuen Erkenntnisse beseelt, widmete sich nicht nur in Rom gern dem Verkehr mit Einheimischen und Fremden, sondern unterhielt auch einen ausgebreiteten Briefwechsel, in welchem er die Fülle seines Entzückens auszugiessen liebte. Und so wirkte er durch Rede, Schrift und Druck, in das Element, in

dem er sich ein neuer Mensch geworden fühlte, auch andere hineinzuziehen.[2])

Freilich war die Lebenszeit, welche ihm in Rom als Ersatz für langes, heisses Sehnen und Bemühen endlich vergönnt war, doch zu kurz als dass er selbst noch die Saat, welche er ausstreute, recht aufgehn sehen konnte. Erst nach seinem Tode begann das grosse Zuströmen der Deutschen nach Rom. Mengs, welcher Winckelmann um elf Jahre überlebte, durfte es noch sehen und sich an der Zahl der Schüler und Nachfolger erfreuen; besonders wirkte dazu auch die Gunst mit, welche Clemens XIV. (seit 1769) den Künsten zuwandte, während sein Vorgänger Clemens XIII. ihnen wenig Interesse geschenkt hatte. So ist die Tätigkeit Winckelmann's in Rom nur eine vorbereitende für die Periode, welche wir schildern wollen; aber sie ist es in grundlegender Weise, in entscheidendem Masse.

Was die Zeitgenossen von Winckelmann empfingen, war freilich nicht das, was seine Bedeutung für uns hauptsächlich ausmacht und seinen Namen als eine Grösse des Geistes auf die Folgezeit bringen wird. Das Lebenswerk Winckelmann's ist seine „Geschichte der Kunst des Altertums", und sie stellt ihn unter die grossen Männer, welche der historischen Erkenntnis ganz neue Gebiete mittels ganz neuer Methoden erschlossen haben. Wie er aus dem grossenteils minderwertigen Material von Skulpturen, welches Rom darbot, die Entwickelung der griechischen Kunst in ihren Hauptzügen zu erschliessen gewusst hat, ist eine der höchsten Leistungen produktiver Geschichtsforschung. Aber nicht diese wirkte in erster Linie auf die Mitwelt. Diese historische Erkenntnis war doch mehr nur dem Gelehrten zugänglich, und sie hätte zudem nach den Gesichtspunkten, die sie selbst aufstellte, weit mehr nach Griechenland als nach Rom hinführen müssen. Womit Winckelmann wirkte, war zunächst das Beispiel seines eigenen Lebens: seine römische Existenz und das unendliche Gefühl des Glücks, das sie ihm schuf, und es war ferner etwas, was gerade heute auf's schärfste an-

gegriffen wird, seine ästhetische Theorie oder richtiger sein ästhetisches Empfinden. Nicht seine Kunstgeschichte, nicht seine divinatorische Würdigung einzelner Vertreter der höchsten griechischen Kunstepoche, die er in Rom fand, riss die Zeitgenossen hin, sondern die Begeisterung, mit welcher er gleich zu Anfang seines römischen Aufenthalts die dem Geschmack der Zeit leichter zugänglichen Werke des „Belvedere", den Apoll, den Laokoon, den Herkules-Torso begrüsst und dithyrambisch geschildert hatte.[3]) Und diese Begeisterung stammte nicht aus historischer Erkenntnis, sondern aus persönlicher, durch bestimmte Theorieen geleiteter Empfindung.

Winckelmann war in der ästhetischen Betrachtung kein so selbständig schaffender Geist wie in der historischen; er stand hier mehr unter dem Einfluss der Zeit und mancher grosser Vorgänger; trotzdem verdient seine ästhetische Anschauung, welche für die nächste Generation massgebend wurde, durchaus nicht die Geringschätzung, welche ihr „moderne" Geister heute zu Teil werden lassen. Was gab es denn unmittelbar vor Winckelmann's Auftreten in Deutschland für eine Aesthetik? Nichts als öde philisterhafte Gedanken über „Zwecke" der Kunst, welche einem vernünftigen, gesetzten Mann allenfalls erlauben könnten sich mit ihr zu beschäftigen, oder wie bei Baumgarten, kümmerliche Versuche ihr zu einer selbständigen Stellung zu verhelfen, die zaghaft begonnen zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt hatten. Dagegen nun Winckelmann's begeisterte, religiöse Verehrung der „Schönheit", die ursprünglich von Plato herstammend ihm besonders durch Mengs, der sich ja auch in der Theorie versucht hat, lebendig und triebkräftig dargestellt wurde! Wer sich gegen diesen Cultus der Schönheit glaubt im Interesse der Wahrheit auflehnen zu müssen, der erkennt nicht, dass durch ihn die Kunst überhaupt erst in ihre Würde und Selbstherrlichkeit eingesetzt wurde, dass die Betrachtung erst durch ihn wieder auf das eigentliche Wesen der Kunst zurückge-

führt ward, als welches zu aller Zeit der Dienst der Schönheit anerkannt gewesen ist.

Die Bestimmung des Schönheitsbegriffes blieb bei Winckelmann freilich noch ungenügend und äusserlich wie es auch Mengs' Ausführungen über die „Bellezza" sind. Es fehlte noch die tiefere Naturerkenntnis, welche das Verhältnis von Schönheit und Naturwahrheit hätte feststellen können; es fehlte noch der Begriff des Organischen, welcher die Schönheit als die höchste Stufe natürlicher Entfaltung der Lebewesen erkennen lässt. Was Kant dafür Entscheidendes in seiner „Kritik der Urteilskraft" geleistet hat, was Goethe, Schiller, Wilhelm Humboldt von ihm empfangen und weiter ausbilden durften, das konnte Winckelmann nicht vorausnehmen; auch von dem genialen Geist darf man nicht fordern, dass er in jeder Richtung über seine Zeit hinauswachse. Für die Art wie Winckelmann seine Schönheitstheorie auf die Betrachtung der Kunst des Altertums anwandte, pflegt als typisch angeführt zu werden, dass er als Kennzeichen der griechischen Meisterwerke „eine edle Einfalt und stille Grösse" rühmte. Auch mit diesem Ausspruch hat es die gleiche Bewandtnis wie mit den begeisterten Schilderungen der Belvedere-Statuen; er stammt nicht aus der Kunstgeschichte, sondern aus einer Schrift, welche Winckelmann, noch bevor er Rom gesehen, erscheinen liess.[4]) Hiemit soll nicht gesagt sein, dass er ihn später verleugnet habe; aber erweitert hat sich seine Anschauung durch das weitere historische Studium dennoch. Niemals aber hat er den Ausdruck selbst in dem ärmlichen Sinne gebraucht, wie man ihn später oft ihm schuld gegeben hat. Dass unter der Stille nicht Unbeweglichkeit, unter der Einfalt nicht Einförmigkeit zu verstehen sei, zeigt schon die gleichzeitige Schwärmerei für die Laokoongruppe. Ueberhaupt sind die Aussprüche bedeutender Männer über so subtile Probleme nie aus den abgebrauchten Wortbedeutungen der Alltagssprache zu verstehen; es ist vielmehr zu berücksichtigen, dass sie für ihre Gedanken nicht umhin können sich dieser Ausdrücke

zu bedienen, dass sie aber einen weit feineren Inhalt in sie ergiessen, so dass die erste Forderung, die sie an uns richten, immer die ist, ihren Sprachgebrauch zu untersuchen und festzustellen. Wen müsste es nicht zuerst überraschen, wenn er liest, dass Goethe dem Laokoon „Anmut" zuschreibt? oder dass Jakob Burckhardt, fern von jeder moralisirenden Betrachtung der Kunst, doch von der „künstlerischen Moralität" der Maler und Bildhauer redet!

Wenn aber trotz dieser Einräumungen in dem Ausspruch Winckelmann's eine gewisse Einseitigkeit nicht abzuleugnen ist, so ist diese doch vollständig gerechtfertigt und gereicht ihm sogar zum Verdienst, sobald sie historisch betrachtet und an Zuständen seiner nächsten Vergangenheit und Gegenwart gemessen wird. Winckelmann hatte schon in Dresden eine krankhafte Kunst vor sich gesehen, welche in ihrer gesuchten Ueberbeweglichkeit und der raffinirten Künstlichkeit der Stellungen und des Faltenwurfs jeden Sinn für Mass und Selbstbeherrschung verloren hatte. Er stand in Rom den Werken der Nachfolger des Bernini gegenüber; fand als Meisterwerke der Plastik jene Apostelstatuen des Lateran und der Peterskirche gepriesen, die in der flatterhaften Auflösung der Linien einen reklamehaften Effekt suchen. Und gegenüber solcher Entartung offenbarten die Werke des Altertums ihm Hoheit, Adel und Reinheit des Styls, und Jeder, der in der Villa Borghese oder Villa Ludovisi sich von einer Skulptur Bernini's zu den Antiken gewandt hat, wird ihm zustimmen, dass neben dieser plebejischen Nachbarschaft in der Tat die Antike als „edle Einfalt und stille Grösse" erscheint.

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimnisvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt:
Da beugt sich jede Erdengrösse
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.

So trat die von Winckelmann entschleierte Kunst des Altertums unter die nichtigen beflitterten haltlosen Gestalten der modernen Kunst, welche vor ihr zu leerem Stein wurden, und so beugte sich die Mitwelt vor der lange ungekannt verehrten, nun endlich geschauten Göttin und vor ihrem nach langen Mühen und Entbehrungen endlich zu seinem Ziel gelangten Priester.

Nur kurze Zeit durfte Winckelmann sich des höchsten Lebensglückes, der Empfindung des vollkommen erfüllten persönlichen Lebensberufes erfreuen. Im Jahre 1763 war er zum Oberaufseher der römischen Altertümer ernannt worden; im nächsten Jahre erschien die Kunstgeschichte, und schon 1768 setzte Mörderhand seinem Schaffen ein Ende. Aber diese wenigen Jahre, von rastloser Weiterarbeit ausgefüllt, wogen den Wert eines ganzen Lebens für ihn selber wie für Mit- und Nachwelt.

Erster Abschnitt.

Die Regierungszeit Clemens des Vierzehnten 1769–1774.

Aus der Fülle eines reichen Schaffens, aus einem Kreise unbedingter Verehrer und Bewunderer hatte sich Winckelmann losgerissen, um nach Jahrzehnten wieder einmal die heimatliche Luft zu atmen und dort, von wo er als kümmerlicher Wandrer, als bescheidener Schützling eines fremden Priesters ausgewandert, nun als Fürst der gelehrten Welt, ja als ein Prophet nur geahnter Erkenntnisse seinen Einzug zu halten. Deutschland und Italien folgten seinem Zuge und seiner schnellen Rückkehr mit eifriger und eifersüchtiger Teilnahme. Niederschmetternd wirkte die plötzliche, kaum glaubliche Kunde seines jammervollen Endes; wie von einer tückischen Macht war der Schöpfer eines neuen Reiches von Wissenschaft und Kunst meuchlerisch seiner noch unvollendeten Gründung entrissen worden, und verlassen stand der Thron, auf welchen ihn die einstimmige Bewundrung der Zeitgenossen erhoben hatte. In Rom war Niemand, der sein Werk fortsetzen konnte. Wohl hatte Winckelmann auch „Schule“ gemacht; ja es durfte Jeder, der sich mit der Kunst des Altertums von irgend einer Seite beschäftigte, sein Schüler heissen; aber Schüler, die Meister zu werden versprachen, waren, wenigstens in Rom, nicht vorhanden. Die geschäftigen und kenntnisreichen Abbaten, welche dort Winckelmanns neue Entdeckungen und Einsichten

von einem Palast zum andern trugen, konnten wohl Aufstöberer, Sammler, Ciceroni werden, und wenn sie einmal zu Würden und Reichtümern kamen, günstigsten Falls Mäcene wie der Cardinal Albani; aber sie konnten sich nicht der strengen Wissenschaft zuschwören und noch weniger in dieser Wissenschaft Könige werden. Rom war damals nur dazu angetan, diese strenge Göttin als ein fremdartiges, erhabenes Wesen anzustaunen und auch ihren Priester fast als gottgleich zu verehren; aber selbst wandte es sich lieber dem Dienste der märchenhaft fabulirenden Göttin zu und mengte ihre bunten Verkündigungen gern in die nüchternen und ernsten Sprüche der anderen. Nordische Forscher, die mit echtem und ernstem Wollen Winckelmanns Werk hätten fortsetzen können, weilten damals nicht in Rom. Und der nächste Freund des Verstorbenen, der zwar nicht Gelehrter, aber als denkender Künstler allen Ergebnissen Winckelmanns mit Spannung gefolgt war, Rafael Mengs, lebte schon seit längerer Zeit in Madrid und schien von dem spanischen Hofe gänzlich gefesselt.

Trotzdem konnte nicht die Rede davon sein, dass Winckelmanns Werk tatsächlich verlassen worden wäre; zu mächtig war die Kraft gewesen, die er eingesetzt, zu glänzend das Ergebnis, als dass es nicht fortgewirkt hätte. Die Anfänge eines grossen Meisters zur Vollendung zu führen, ist unendlich schwer und wird selten gelingen; aber was er schon in lebhaften Gang gebracht, erhält sich auch ohne ihn in diesem Gang, eben durch die Trägheit der Umgebung, die gar nicht die Selbständigkeit besitzt, sich dem was er in Bewegung gesetzt, entgegenzustellen.

„So lebt er auch nach seinem Tode fort,
Und ist unsterblich, weil er lebte;
Die grosse That, das schöne Wort,
Sie strebt unsterblich, wie er sterblich strebte."

Papst Clemens XIII. war nichts weniger als ein Mäcen der Wissenschaften und Künste; aber er hatte

unumgänglicher Weise sich an Winckelmann bei dessen Abreise gewandt, damit er ihm seinen Stellvertreter vorschlage; und ebenso konnte es nicht zweifelhaft sein, dass nach Winckelmanns Tode dieser von ihm bezeichnete Stellvertreter die feste Anstellung als „Präsident der Altertümer" erhielt; es war Giambattista Visconti, dessen Familie alsdann den Besitz dieser oder der entsprechenden Würden in sich erblich gemacht hat. Winckelmanns schon zum Druck vorbereitete zweite Auflage der Kunstgeschichte übernahm die Wiener Akademie herauszugeben; die Wirkung des Werkes in die Breite hin steigerte sich immer mehr durch die Aufnahme unter anderen Nationen, durch Übersetzungen. Die Römer fuhren fort, in ihrer Art tätig zu sein; Cardinal Albani, der Winckelmann erst in Rom heimisch gemacht und in seiner Villa erfüllt hatte, was der schwärmerische Deutsche nur sich zu erträumen gewusst hatte, überlebte ihn um elf Jahre und wurde nicht müde, an der Ausschmückung und Ergänzung seiner Schöpfung zu arbeiten. Der Begleiter Winckelmanns auf der verhängnisvollen Reise, der Bildhauer Bartolomeo Cavaceppi, gab noch in dem Todesjahr ein Werk heraus, durch welches er beweisen wollte, was auch er von dem grossen Forscher gelernt habe. Cavaceppi beschäftigte sich hauptsächlich mit der Restauration antiker Statuen, einer Tätigkeit, welcher damals grosse Bedeutung beigemessen wurde und die besten Kräfte sich widmeten, da man noch nicht so sehr nach genauer historischer Einsicht, sondern vor allem nach einem ergreifenden Totaleindruck strebte. Der Künstler gab nun die sämmtlichen von ihm restaurirten Statuen gesammelt in einem Kupferwerke heraus, als ein Zeugnis, nicht willkürlicher, sondern wohlüberlegter, systematischer Arbeit. Wie Deutschland und Italien sich damals eng berührten, hatte derselbe Künstler auf seiner Reise nach Deutschland zu beweisen Gelegenheit, indem ihm vergönnt war, eine Büste Friedrichs des Grossen zu schaffen.

Den Deutschen in Rom, Künstlern wie Gelehrten,

schien zugleich eine glückliche Begebenheit Förderung und Begünstigung bringen zu müssen. Zu Anfang des Jahres 1769 erschien der junge, aber schon allverehrte Kaiser Joseph II. in der Stadt St. Peters. Es war ein ganz aussergewöhnliches Ereignis, dass nachdem längst die Kaiserkrönung ausser Gebrauch gekommen, ein römischer Kaiser in der Stadt erschien, von der er seinen Titel führte. Aber nicht so sehr politische Gründe, als die blosse lebensfrohe Lust des Reisens, die geistige Aufgeschlossenheit für grossartige Eindrücke führten den jugendlichen Kaiser nach Rom. Indess war sein Aufenthalt so kurz, dass die Hoffnungen, welche man daran knüpfte, nicht erfüllt wurden. Schnell wie er gekommen, verschwand der Herrscher wieder; doch hatte ein deutscher Künstler, Johann Pichler, der berühmte Steinschneider, einen Moment in der französischen Akademie, der Villa Medici, zu erhaschen gewusst, um unbemerkt das Profil des Kaisers zu zeichnen und als Vorlage für eine Gemme zu gewinnen. Joseph erfuhr davon, liess den Künstler kommen, bezeugte ihm seine Gnade, forderte ihn auch auf Wien zu besuchen; allein auf den naheliegenden Gedanken, für die deutschen Künstler etwas Ähnliches zu tun, wie es Ludwig XIV. für die französischen durch die Akademie getan hatte, verfiel der Kaiser nicht.

Wenige Monate später erfolgte in Rom eine gewaltige Umwälzung durch den Tod des Papstes. Clemens XIII., der beschränkte venezianische Patrizier, dessen Hauptanliegen die Erhaltung des Jesuitenordens gegen seine Feinde gewesen war, machte dem klugen, weltgewandten und dennoch idealgesinnten Papst Ganganelli Platz. Von ihm erwartete man in jeder Hinsicht viel, für die Kirche, für die Politik, so auch für die Kunst, und man täuschte sich nicht. Bekanntlich war es Clemens dem Vierzehnten, der den Jesuitenorden aufhob, nur fünf Jahre vergönnt den päpstlichen Stuhl einzunehmen; aber innerhalb dieser Zeit vollbrachte er das Wertvollste, was jemals in Rom für Kunstsammlungen geschehen ist; er begründete das Vatikanische Statuen-

museum, das erste der Welt, dessen Name Pio-Clementinum noch heute sein Gedächtnis bewahrt. Zwar standen schon seit den Zeiten Bramantes und Julius' II. im kleinen Hof des Belvedere die berühmten Statuen, die wir nach ihm benennen, mit noch einigen anderen; doch mehr zu dekorativem Zweck als in der Absicht eine Kunstsammlung zu bilden; auch war seit zwei Jahrhunderten ihre Anzahl nicht weiter vermehrt worden. Ganganelli liess nun das daneben liegende Casino Innocenz' VIII zur „Galleria delle Statue" umschaffen, mit dem Belvedere verbinden und die Sammlung und Aufstellung von Antiken mit Ernst und Verständnis betreiben. Simonetti, der diese Aufgabe ausführte, gab zugleich dem Belvedere seine jetzige Gestalt, indem er den marmornen Portikus herumführte und an den Ecken die Kabinette anlegte welche jetzt die vier Hauptwerke — auch Canova's Perseus! — enthalten. Anderen Künsten konnte freilich der Papst nicht soviel Beschäftigung geben, als er wohl gewünscht hätte; denn es fehlte an den entsprechenden Talenten; die Plastik war fast ganz auf die schon erwähnte Restaurationstechnik beschränkt; in der Malerei genoss allein Pompeo Batoni, der oft genannte Rivale von Mengs, grösseres Ansehen; doch war auch er schon ein Sechziger und hatte den Zenith seiner Tätigkeit schon überschritten. Nur einen Mann gab es, der in einer beschränkteren Kunstübung, dennoch unwiderstehlich den Ruhm Italiens durch Europa trug; das war Giambattista Piranesi, der unvergleichliche Kupferstecher. Seine Ansichten der römischen Ruinen und der einsamen Umgebung Roms vereinigten das genauste Detailstudium mit einer Kraft der Idealisirung und mit einer virtuosen Wiedergabe der Lichteffekte in der einfachen Technik des Stichs, welche als eine neue Offenbarung der charakteristischen Schönheiten Roms erschien und gewiss zu der immer mehr anschwellenden Rombegeisterung ebensoviel beigetragen hat, als die hinreissensten poetischen Schilderungen. Seit 1756 erschienen diese Werke der Nadel, welche den „Veduten" der zeit-

genössischen Maler so weit überlegen sind, — und noch heute ist ihr Reiz nicht erstorben, noch heute können wir begreifen, wie sie die Sehnsucht nach dem südlichen Zauberlande überall entfachen mussten. Der Künstler sah die Ruinen, wie Goethe sagen würde, „mit grossen Augen"; auch das Unbedeutende, durch die Umgebung Entstellte, Geschändete erscheint in seiner Darstellung eindrucksvoll, auch in der Zerstörung jeder Zoll königlich wie Lear im Bettlerkleide. Und die, welche nach Rom pilgerten, schon vorbereitet durch die Blätter des Künstlers, sahen auch dort dann mit seinen Augen.

Erhielt nun das Kunstleben durch die Erhebung Clemens XIV. eine belebende Förderung, so wurde gleichzeitig speziell der französischen Kunst eine sehr günstige Lage geschaffen, als die Vertretung des französischen Staats von dem Cardinal Claude François Joseph de Bernis übernommen wurde. Dieser trotz seiner kirchlichen Würde doch ausschliesslich national-französisch gesinnte glänzende Weltmann wurde bald eine der markantesten Persönlichkeiten Roms. Seine fürstliche Geselligkeit, sein treffliches Kunstverständnis, seine wahrhaft vornehme, über das römische Intriguenwesen erhabene Sinnesart gaben ihm schnell eine hervorragende, ja einzigartige Stellung. Dreiundzwanzig Jahre lang (seit 1769) bekleidete der Cardinal die Botschafterwürde, welche ein Jahrhundert später Pius IX. dem Deutschen Hohenlohe nicht zugestehen wollte, und legte sie erst in Folge der kirchenfeindlichen Haltung der Revolution nieder. In diese Zeit fällt der glänzende Aufschwung der französischen Kunst durch David, an welchem die zweckmässige Förderung des Cardinals ein entschiedenes Mitverdienst hat. 1775 erschien der Schöpfer der klassischen Historienmalerei in Rom, um hier in kurzer Frist seine berühmtesten Werke, vom „Belisar" an, zu schaffen, die für die Malerei in ganz Europa ein mächtiges Vorbild wurden. Die französische Plastik war in Rom bereits auf einer glücklichen Bahn, als der Cardinal dort eintraf. Etwa seit 1760 lebte Jean Antoine Houdon

dort, der sich von den Ausschreitungen des Barock und Rococco bereits frei gemacht und es verstanden hatte, mit dem neu erwachten antikisirenden Geist wahres persönliches Gemütsleben eng verbunden zum Ausdruck zu bringen. Seine Statue des heiligen Bruno in Michel Angelos Riesenkirche S. Maria degli Angeli ist sowohl durch die klassische Durchbildung der Formen als den einfachen und doch tiefinnigen Gefühlsausdruck ein meisterhaftes Werk. Der bezeichnende Ausdruck des Papstes: „Er würde sprechen, wenn nicht die Ordensregel es ihm verböte", gibt treffend den Eindruck voller persönlicher Lebendigkeit und charakteristischer Zurückhaltung, die dem Werke eigen sind wieder.

Aber alles was Italiener oder Franzosen aufzuweisen hatten, musste für den Augenblick doch zurücktreten, als 1770 Mengs, den die Zeitgenossen selbst mit Rafael verglichen, aus Spanien zu kurzem Aufenthalt in Rom eintraf. Für seine Stellung und Geltung waren neben dem künstlerischen Ruf auch die Äusserlichkeiten seines Lebens nicht ohne Gewicht. Der kümmerlich erzogene, schüchterne und eckige Sachse war am exklusivsten und gemessensten Hof der Christenheit eine Persönlichkeit von glänzendem Ansehen geworden; der Hofmaler des spanischen Königs bezog ein nach damaligem Massstabe überreichliches Gehalt, und brauchte nicht, wie die meisten Künstler in Rom an den Thüren der Cardinäle nach Brod zu gehen.

In sicherer Selbstgewissheit trat Mengs auf; leider störte nur seine angegriffene und schwankende Gesundheit den freien Gebrauch seiner Kräfte. In Madrid hatte besonders die Fresko-Malerei, die er im königlichen Schlosse ausführte, ihn überanstrengt; diese Technik, die nach fast völligem Verschwinden durch ihn erst wieder belebt worden war, erforderte seine äusserste persönliche Hingabe; es fehlte ihm durchaus an verständigen Gehilfen, mit denen eine zweckmässige Arbeitsteilung durchzuführen war; so hatte er sich thatsächlich in beständiger Arbeit erschöpft, und endlich von dem ihm wohl-

gesinnten König Karl III. einen unbeschränkten Urlaub nach Rom erhalten, wohin seine Familie schon vorausgegangen war. Mengs, der den Landweg längs der Meeresküste einschlug, nahm zuerst noch einen Erholungsaufenthalt in dem unvergleichlichen Monaco und begab sich dann nach Rom, das er vor neun Jahren verlassen hatte.

Den Freund fand er nicht mehr wieder, der ihm seine Gedanken und Conceptionen gedeutet, und zugleich der wärmste und verständnisvollste Verehrer seines Schaffens gewesen war. Aber er fand trotzdem einen Kreis, der ihn mit höchster Bewunderung empfing. Da war vor allem der spanische Gesandte, Marchese José Nicolas d'Azara, der mit einer wahrhaft rührenden Hingebung sein Leben dem deutschen Meister weihte, für die Ausbreitung seines Ruhms nach allen Seiten hin sorgte, dem spanischen Hof gegenüber die Launen und Eigenwilligkeiten des Malers entschuldigte, und der ihm über das Grab hinaus die Treue bewahrt hat. Mengs bedurfte solcher fürsorglicher Freunde, weil er zugleich nur allzusehr von Schmarotzern umlagert war, gegen die er sich, misstrauisch und unerfahren zugleich, nicht zu schützen wusste, und die ihn ausbeuteten. So hatte ihm schon früher der Engländer Webb die Vorarbeiten zu seinen Traktaten über die Schönheit und über die drei Grossen Maler unter der Maske freundschaftlicher Teilnahme abgeschwatzt, um sie dann in schamloser Weise für seine eigene Inquiry into the Beauties of Painting zu benutzen. So drängte sich jetzt ein gewisser Carlo Giuseppe Ratti an ihn heran, um ihm die Materialien zu einem Leben Correggio's zu entwenden, aus denen er dann 1781 ein völlig unselbständiges, aber Mengs mit keinem Wort erwähnendes Buch fabrizirte. Wenn trotz dieser Niedrigkeiten Mengs' Werke unverfälscht auf die Nachwelt gekommen sind, so hat er das nur der Sorgfalt seiner Freunde, vor Allem Azara's zu verdanken.

Einen wirklich verständnisvollen Mäcen fand der deutsche Maler in dem Papst. Clemens ergriff sofort die

Gelegenheit, den berühmten Meister, der in Rom eintraf, zur Ausschmückung des Vatikans herbeizuziehen. Er war ein Mann freien und grossen Geistes; nationale Vorurteile lagen ihm fern; ihn störte nicht die Erwägung, dass der italienische Rivale von Mengs im Vatikan nicht vertreten sei, während dem Ausländer diese Gunst gewährt werden sollte. Und auch dem Maler gegenüber blieb er von kirchlicher und persönlicher Engherzigkeit gleich frei. Er verlangte nicht wie Julius II. und Leo X. unter der Maske irgend eines Namensvetters auf das Bild gebracht zu werden, obgleich ja die Wahl zwischen dreizehn Clemens-Päpsten frei gestanden hätte; er legte ebenso wenig dem Maler den Zwang einer kirchlichen Allegorie oder Symbolik bei der Stoffwahl auf; war er doch selbst kein Scholastiker, sondern ein wahrer Humanist auf dem Stuhl St. Petri! — Er, der als Berichterstatter vor dem Tribunal der Römischen Inquisition eine Rede gehalten hat, in der er sich verwahren musste, unter den Werken des Aberglaubens nicht die „erhabenen Ceremonieen" der Kirche zu verstehen, er der in seiner berühmten Rede „über die verschiedenen Nationen" so deutlich zeigte, dass er in dem Christentum nur eine Entwicklungsstufe des menschlichen Geistes mit ihren bestimmten Vorzügen und Mängeln sah![1]) Es war ein Kabinett der vatikanischen Bibliothek, mit dessen Ausschmückung Mengs beauftragt wurde; von dem speziellen Zweck, dem es dient, führt es heute wie damals den Namen Stanza dei Papiri. Da hier so uralte Zeugnisse menschlicher Kultur aufbewahrt wurden, so ergab sich für die Ausmalung unabweislich der Bezug auf die Geschichte und ihre Bedeutung. Das Fresko, das Mengs demgemäss gestaltete, ist trotz seiner nur zum Teil allgemeinverständlichen und lebendigen, zum Teil willkürlichen Allegorik unstreitig das Beste unter den drei grossen Fresken, die Mengs in Rom vollendet hat. Das erste war jene Jugendarbeit, die Himmelsglorie in S. Eusebio, wo der Maler zuerst es wagte, von der üblich

gewordenen unästhetischen Untensicht der Deckengemälde abzuweichen, und wo er zugleich in dem Lichtmeer, in welches das Ganze getaucht ist, die Fülle und Kraft eines Kolorits entfaltete, die dem Fresko damals verloren gegangen war, wo aber die Komposition noch nicht zu klassischer Durchbildung gekommen ist, und die Gestalt des Heiligen aus dem Rahmen der Engel und Seligen unorganisch heraustritt. Das zweite ist das berühmte Hauptgemälde im Hauptsaal der Villa Albani, der Parnass, das Winckelmann überschwenglich pries und viele Zeitgenossen Rafaels gleichnamigem Fresko an die Seite stellen; in Wahrheit dürfte dies das schwächste unter den drei Deckengemälden sein; denn die Composition ist sehr unbefriedigend, die Figuren neben einander gestellt, ohne an einander viel Interesse zu nehmen oder das Interesse des Beschauers besonders zu erwecken. Dagegen ist das vatikanische Fresko sowohl in der Composition als im Colorit zu einem durchaus harmonischen, befriedigenden Ganzen gestimmt und ist zugleich von einem Hauch von Grösse belebt, der in Mengs'-Werken sehr selten ist.

Der grimmig blickende Genius der Zeit, der die Sense im Arm auf dem Boden kauert, erscheint wie ein Inbegriff des Elends, durch das die Geschichte fortschreitet; aber der heiter aufwärts gerichtete Blick der Muse, die auf seinem Rücken am Buch der Geschichte schreibt, gibt das Vertrauen, dass diese scheinbar herrschende finstere Macht in Wahrheit doch in einer höheren aufgehoben ist. Die Nebenfiguren Janus, Fama u. a. fügen sich glücklich ein. Auch die übrige künstlerische Ausschmückung des Raumes, die gleichfalls Mengs zufiel, ist gut gelungen; besonders gehört die Gestalt des Moses zu dem Besten, was er erreicht hat. So dürfte dieses Kabinett im Ganzen den vorteilhaftesten Begriff von seinem Können geben. Was auch an diesem wie an Mengs' gesammtem Schaffen mangelt, die unmittelbare Sprache des Genius, die Herrschaft einer starken Persönlichkeit, welche die Tiefen des Lebens

durchschaut und kraft ihrer Gewalt sie für andere zu erleuchten und durchsichtig zu machen vermag, — das vermissten die Zeitgenossen nicht, weil seit Jahrhunderten auch Italien, das sich das Kunstland par excellence dünkte, keinen solchen Genius mehr geschaut hatte. Die Kunst war konventionell, war eklektisch seit Jahrhunderten, und in Mengs durfte man immerhin den verehren, dessen Eklektik die gewissenhafteste und dessen Konvention die geschmackvollste war. Der Künstler war sich selbst dessen auch sehr wohl bewusst. Trotz unablässigen Strebens nach Vervollkommnung sah er sich selbst doch hoch über den meisten seiner Zeitgenossen. Als Papst Clemens sich einmal gegenüber Mengs' strengem Urteil auf das mildere Urteil eines anderen Malers berief, antwortete der deutsche Meister: „Der da lobt, was er selbst nur schlechter machen könnte; ich aber tadle, was ich besser machen kann.“ [2]) Die höchste Anerkennung, welche Rom einem Künstler gewähren konnte, erhielt Mengs damals, indem er von der altberühmten Akademie von San Luca zum Präsidenten erwählt wurde. Der Brief, mit welchem er diese Würde annahm, ist ein charakteristisches Zeichen der leidenschaftlichen Begeisterung, mit welchem er der Kunst hingegeben war. „Immer habe ich gestrebt,“ schrieb er, „der Würde der Kunst förderlich zu sein, und nie würde ich dulden, dass sie zu meinen Lebzeiten und mit meiner Bestimmung irgend etwas an öffentlichem Ansehen verliere; ja, ich würde mich eher entschliessen, mich von aller Wirksamkeit zurückzuziehen, als gleichgiltig irgend einem Angriff auf die Ehre der Kunst zuzusehen.“ [3])

In demselben Schreiben musste sich Mengs aber auch schon entschuldigen, dass er nicht dauernd das ihm übertragene Ehrenamt werde verwalten können. Sein Aufenthalt in Rom dauerte drei Jahre, zu lang für die Ungeduld des spanischen Königs, der ihn durch Azara, wenn auch in schonendster Form, mahnen liess, an die Rückkehr zu denken. Nur sehr ungern verliess der Künstler Italien, das doch im Strom des Weltverkehrs stand und wo be-

sonders alles, was künstlerischen Sinn hatte, sich konzentrirte, um nach dem abgelegenen, freilich an Kunstschätzen reichen Madrid zurückzukehren. Einige seiner Kinder blieben unter Obhut seines Schwagers Maron, in Rom zurück. Dieser damals geschäzte Porträtmaler, der 1768 in Wien Winckelmann in einem nachmals weit verbreiteten, übrigens nicht sehr gelungenen Bilde der Nachwelt aufbewahrt hatte, siedelte sich 1773 dauernd in Rom an, und mochte wohl in der Reihe der dortigen deutschen Künstler damals der zweite sein. Er hat es später auch zur Mitgliedschaft in San Luca gebracht.

Aber ein anderer Nordländer war es, der mit Mengs' Weggang unstreitig sich der bevorzugtesten Stellung rühmen durfte; das war der Engländer Gavin Hamilton. An Talent und Ausbildung konnte er sich mit dem Deutschen nicht messen; aber er besass in hohem Grade die seiner Nation eigentümliche Gabe sich geltend zu machen, und zwar nicht blos durch gewichtiges oder gewandtes Auftreten, sondern durch Unternehmungsgeist, durch praktisches Eingreifen, das ihn zu einem sehr wertvollen Gliede des römischen Kunstkreises machte. Nahezu vierzig Jahre alt liess sich Hamilton 1769 in Rom nieder und begann, mit den genügenden Mitteln ausgerüstet, sofort eine eifrige Ausgrabungstätigkeit. Er wählte sich als erstes Feld das riesige Territorium der Hadriansvilla, welche am Fuss der Sabinerberge unterhalb Tivoli liegt. Was diese an architektonischem Reichtum noch jetzt bietet, ist den Romfahrern von heute noch leicht zugänglich und wohl bekannt: wenige mögen aber wohl daran denken, wieviele der Statuen, die sie anderwärts bewundert haben, aus dieser Ruinenstadt stammen; zu einem grossen Teil ist Hamilton ihr Entdecker und Finder gewesen.

Von den Statuen, welche Hamilton fand, ist eine beträchtliche Zahl dem Museo Pio Clementino des Vatikan zu Gut gekommen; übrigens auch eine ziemliche Anzahl nach England gewandert.

Die Werke der italienischen Malerei suchte Hamilton

zu popularisiren, indem er sie durch den Kupferstich vervielfältigen liess. Auch dies Unternehmen war sehr dankbar und trug ihm von vielen Seiten Anerkennung ein. Seit 1773 erschien seine Scuola Italica, eine Sammlung von einigen vierzig Gross-Folio-Blättern, die eine Übersicht der damals am Meisten geschätzten italienischen Maler geben; nur Rafael ist merkwürdigerweise nicht vertreten. Michel-Angelo macht mit Deckenbildern der Sistina den Anfang; es folgt Correggio, del Sarto, die Venezianer, die Caracci, die Bolognesen, endlich Guercino.[1]) Als Stecher hatte Hamilton eine sehr tüchtige Kraft, Cunego, gewonnen. Wenn er auch in der Feinheit der Wiedergabe, zumal des Gesichtsausdrucks, später von Volpato übertroffen wurde, so haben seine Blätter im Ganzen doch treffende Richtigkeit und einen wohlthuend harmonischen Gesammtton. Ein Vergleich mit den genialen Architektur- und Landschaftsdichtungen Piranesis ist natürlich ausgeschlossen. Übrigens ist ein Blatt, das letzte der Hamiltonischen Sammlung, Caravaggio's Spieler darstellend, schon von Volpato gestochen.

Hamilton's eigene künstlerische Tätigkeit gewann ihre besondere Signatur und ihre historische Bedeutung durch sein entschieden bewusstes Ergreifen der antiken Stoffe als der würdigsten Gegenstände. Gewiss hatte man zu keiner Zeit aufgehört, auch antike Vorwürfe zu wählen, weder zur Zeit eines Guercino noch eines Maratta, und auch Mengs hatte einiges der Art gemalt, wie das in Petersburg befindliche Urteil des Paris. Im Ganzen aber hatten in den Zeiten, deren grössere künstlerische Aufgaben hauptsächlich durch die Bauten des Jesuitenordens bedingt wurden, doch die religiösen Stoffe überwogen, und Mengs, der schon in der Verehrung der Antike lebte, war durch sein Verhältnis zum Hof der „Katholischen Majestät“ mit Gewalt in das kirchliche Gebiet gebannt worden. Hamilton zog die Konsequenz aus der durch Winckelmann verkündigten Allgemeingiltigkeit der antiken Kunst, und zwar nicht in dem äusserlichen Sinn, dass er den modernen Künstler zum Nachahmer des antiken

machen wollte, sondern in dem Streben nach innerer Einheit mit dem Geist des Altertums, den er besonders in der Homerischen Welt fand. Die enge Beziehung zwischen der bildenden Kunst und den von Homer geschaffenen, inhalts- und eindrucksvollen, einfachen, klar und fest bestimmten Phantasiebildern, wurde ihm ein Lieblingsgedanke, dem er in zahlreichen Werken — wie Hektor und Andromache, Achill mit Hektors Leichnam Ausdruck gab. Man weiss, wie Goethe später begeistert dem gleichen Pfade folgte und in Homers Gedichten die unerschöpfliche Fundgrube für Maler und Bildhauer fand.

Wenn Hamilton durch eine künstlerische Publikation die Werke der italienischen Malerei zugänglich zu machen suchte, so war damals zugleich ein anderes Werk in Vorbereitung, das die in Rom neu gesammelten Schätze antiker Plastik bekannt zu machen bestimmt war. Visconti, der uns schon bekannte Nachfolger Winkelmanns trug sich mit dem Plan, das in den neuen vatikanischen Räumen vom Papst Ganganelli angelegte Antikenmuseum in einem Kupferstichwerk grössten Massstabes zu reproduzieren. Geistig wurzelt dieses Werk in der kurzen Regierungszeit Clemens XIV; aber zur Ausführung kam es erst unter seinem Nachfolger Pius, wie schon sein Name Museum Pio-Clementinum bezeugt. Die Nachbildungen der Antiken zeigen hier freilich eine gewisse moderne Verweichlichung, welche beweist, dass das Verständnis noch kein reines und die Auffassung eine einseitige war.

Von dem geistigen Leben, das unter Clemens aufkeimte, gab auch ein litterarisches Unternehmen Zeugnis, das damals ins Werk gesetzt wurde und sich durch mehrere Jahrzehnte hindurch erhielt. 1772 erschien der erste Band der Efemeridi Litterarie di Roma. Es war eine kritische Zeitschrift, die freilich nach heutigen Begriffen eine etwas seltsame Kritik zeigt. In religiöser Hinsicht finden sich die unglaublichsten Wundergeschichten wiedererzählt, die abgeschmacktesten scholastischen

Fragen erörtert, die unerhörtesten Auslegungen biblischer Texte beifällig aufgenommen; daneben aber ist der Besprechung naturwissenschaftlicher Schriften viel Raum gewidmet, neuere Entdeckungen und technische Erfindungen werden ohne Vorurteil und mit Verständnis behandelt. Ebenso werden geographische und staatswissenschaftliche Schriften aufmerksam besprochen; die klassische Philologie natürlich eifrig gepflegt. Die Kunstwissenschaft endlich findet sowohl nach der historischen als nach der damals eben modern gewordenen philosophisch-ästhetischen Seite hin viel Beachtung. Wenn auch immer der Gedanke durchschlägt, dass Urteil und Können auf dem Kunstgebiet in Italien seine Heimat und Wurzel habe, so ist um so mehr anzuerkennen, dass doch zahlreiche ausländische Schriften und oft mit Billigung besprochen werden; besonders England, wo ja seit Burke und Hutchinson und unter dem Einfluss von Reynolds' theoretisch-praktischem Wirken die Ästhetik eifrig gepflegt wurde, betrachteten die Herausgeber der Efemeridi mit sorgfältigem Interesse. So war diese Zeitschrift, wenn auch die unvermeidlichen Schranken des päpstlichen Staates überall zu erkennen sind, doch von unzweifelhafter Bedeutung und Förderung für das geistige Leben seiner Hauptstadt.

Zwei Jahre nach dem ersten Erscheinen dieser „Tagesblätter" fand das kurze Pontifikat Clemens XIV. sein nicht genug zu beklagendes Ende. Düstere Umstände, die seinen Tod begleiteten, machten das traurige Ereignis zu einem schreckenerregenden. Die Geschichte der Kunst braucht auf den heftigen Kampf, der damals den Jesuitenorden umtobte, nicht einzugehen, den Kampf, welchen Clemens durch die Aufhebung des Ordens zu enden gemeint hatte; sie muss nur die traurige Verkettung der Dinge beklagen, durch welche dieser Kampf allem geistigen Streben, und so auch der Kunst, einen weitblickenden und grosssinnigen Förderer rauben durfte.

Zweiter Abschnitt.

Die Anfänge Pius des Sechsten. Letzte Tätigkeit von Rafael Mengs. 1774—1779.

Das vorige Kapitel hat gezeigt, wie unter der Herrschaft Papst Ganganelli's in Rom ein reges künstlerisches Leben seine Wurzeln ausspannte und seine Äste ausbreitete, wie die neue Periode, die insbesondere Winckelmann vorbereitet hatte, anfing, eigenartige Gestalt und schärferen Charakter zu gewinnen. Der vorzeitige Tod des Papstes brachte darin keine Änderung hervor. Wie wir nach Winckelmanns Tode sagen durften: sein Werk wirkte fort, — so auch hier nach dem Tode Clemens XIV. Der neue Papst Pius VI. aus dem Hause Braschi, war kein selbständiger Geist wie sein Vorgänger, aber ebensowenig ein Fanatiker, der sich zerstörend gegen dessen Andenken verhalten hätte. Er war ein Mann von gutmütigem und heitrem Charakter: sein Ideal war nicht ein berühmtes Pontifikat, aber ein anständiges und doch zwangloses. Er huldigte manchem weltlichen Vergnügen, pflegte selbst die Jagd; aber er wusste dennoch die Würde seiner Stellung zu wahren. Den Resten des Jesuitenordens und ihrer geheimen Fortdauer erwies er im Stillen manche Begünstigung; aber eine offene Desavouirung seines Vorgängers lag ihm fern. Sein Interesse für Kunst war mässig; aber er hielt es für angemessen, was Clemens angefangen, fortzusetzen, und da seine Regierung fünfmal solang dauerte als die Ganganelli's, so hat ohne sein sonderliches Verdienst die Kunstgeschichte doch seinen Namen viel öfter zu nennen Anlass als jenen.

Der Bau des vatikanischen Museums wurde in grossartigster Weise fortgeführt. Gerade diejenigen Räume, welche der Besucher jetzt zuerst betritt, und welche eine

Reihe der augenfälligsten und darum am Meisten sich einprägenden Werke enthalten, sind damals geschaffen oder ausgebaut worden: die Sala di Croce greca, Sala rotonda, delle Muse, degli Animali, die höher gelegene Camera della Biga, kurz jener ganze Complex, welcher über die ursprüngliche Rückwand des Vatikans hinausgreift und besonders durch den Rundbau jetzt dieser Seite das charakteristische Gepräge gibt. Und auch für die Füllung der neuen Räume wurde fortdauernd, wenn auch nicht immer mit gleichem Glück, gesorgt. An Stelle Gianbattista Visconti's trat sein berühmterer Sohn Ennio Quirinio, der wissenschaftliche Bearbeiter der vatikanischen Werke, der auch das „Museum Pio-Clementinum" fortsetzte und zu Ende führte.[2])

Ein kirchliches Werk, das sich Pius sogleich zu Beginn seines Pontifikats vorsetzte, war der Bau einer Sakristei für St. Peter. Eine solche war längst ein Bedürfnis gewesen, und dem Papst gebührt der Ruhm, diesen Bau, der 1776 begonnen wurde, wenn auch nicht in kunstgeschichtlich epochemachender Weise, so doch in den grossartigen Verhältnissen und mit dem Aufwande, welchen die Zugehörigkeit zur prunkvollsten Kirche der Christenheit erforderte, ausgeführt zu haben. Bekanntlich bildet die Sakristei ein eigenes Gebäude mit zahlreichen Räumen, das mit der Peterskirche nur durch den Gang in Verbindung steht, unter welchem hindurch die Strasse nach dem vatikanischen Hügel, den Gärten und dem Statuenmuseum führt.

Dem äusseren Ansehen von Rom hat Pius einige neue Wahrzeichen gegeben; von den zahlreichen Obelisken, die ihre ägyptische Heimat mit Rom vertauscht haben, hat er drei aufgerichtet: auf Monte Citorio, auf dem Quirinal und vor Santa Trinità. Man wird nicht sagen können, dass diese Nadeln an sich eine schöne Erfindung seien und ein besonderes künstlerisches Interesse erregen; aber dennoch können sie am richtigen Ort für den Totaleindruck eines Platzes sehr wirksam sein, und im Gesammtbilde Roms wird niemand sie missen wollen; sie

geben der historischen Perspektive, die den eigentümlichen Charakter Roms ausmacht, eine unbegrenzte Ausdehnung bis zu den ersten Anfängen menschlicher Kultur im geheimnisvollen Nilthale.

Die literarischen Bestrebungen, mit denen auch die geistliche Welt Roms bis zu einem gewissen Grad an den verbotenen Früchten der Aufklärung Teil zu nehmen suchte, dauerten fort, ja erweiterten sich noch. Neben die „Efemeridi“ trat 1774 noch eine andere Zeitschrift, die Antologia Romana, deren Name in neuester Zeit wieder aufgelebt ist. Das Blatt war nicht nur kritisch, sondern auch referirend, belehrend; es verfolgte im Ganzen mehr praktische Zwecke, als die Efemeridi, und die Kunst spielte darin eine geringere Rolle als in jenen. Um so mehr muss es uns überraschen, schon im fünften Bande (1778) eine Übersetzung von des Idyllendichters Gessner berühmtem Brief über die Landschaftsmalerei zu finden; es ist der typische Ausdruck der eklektischen Lehre, der hier gegeben wird, und der den in Italien geltenden Anschauungen ebenso entsprach wie denen in den germanischen Ländern. Das Schöne nach seinem allgemeinen Wesen suchte gleichzeitig ein italienischer Schriftsteller zu ergründen; es war der Abbate Spagni, der 1776 seinen lateinischen Traktat: Über das Gute, das Schlechte, das Schöne, herausgab. Hier stehen wir noch ganz auf dem Boden einer rein scholastischen Betrachtungsweise, welche die neuere Ästhetik, wie sie von England, Deutschland und Frankreich ausgegangen war, ignorirt. Man muss eine derartige Schrift lesen, um die Bedeutung der theoretischen Leistungen eines Mengs richtig würdigen zu können. Man staunt über eine Definition wie die des guten Geschmackes: er sei ein Urteil über die thatsächliche Güte einer Sache, auch in Bezug auf ihre kleinsten Teile! Selbst die „Efemeridi“, die keinen sehr hohen Flug zu nehmen pflegen, bemerken hierzu, der gute Geschmack richte sich nicht auf die Güte oder Schönheit der kleinsten Teile, sondern auf das schöne Ganze, das

sich aus ihnen ergebe! Am lästigsten aber wird der Scholastizismus des Autors dadurch, dass er beständig eine geistige und eine körperliche Schönheit unterscheidet und den gemeinsamen Ursachen, die in beiden Fällen uns zu dem Urteil „schön“ veranlassen, auch nur nachzuforschen durch die Voreingenommenheit seiner Weltbetrachtung verhindert wird.

Höher nicht nur als Spagni, sondern auch als Gessner stand ein anderes Werk, das in dieser Zeit (1778) den Italienern durch Übersetzung zugänglich gemacht wurde: Sir Josua Reynolds' akademische Reden. Der damals schon fünfundfünfzigjährige Präsident der Londoner Akademie hatte seine Lehrzeit in Italien schon vor einem Vierteljahrhundert absolvirt, aber die Eindrücke der Jugend waren in ihm lebendig geblieben, und er war weit davon entfernt, gegenüber den grossen Vermächtnissen der italienischen Kunstentwicklung den englischen Nationalstolz hervorkehren zu wollen. So konnten seine Reden auch in Italien gute Aufnahme finden. Und wohl verdienten sie es, gelesen und beherzigt zu werden. Sie sind schon auf dem Wege der richtigen Kunsterkenntnis, sie ahnen das Ziel, wenn sie es auch nicht erreichen. Sie stehen trotz aller Verschiedenheit im Einzelnen etwa auf gleicher Entwickelungsstufe der Einsicht wie die Arbeiten von Mengs; die Notwendigkeit der „Naturnachahmung“, aber nicht als Ende, sondern als Anfang der Kunst, die Pflicht, über diese Nachahmung hinauszukommen, werden gleichermassen anerkannt, wenn auch über das Verhältnis des Nachgeahmten zu der eigenen Schöpfung noch keine klare Einsicht gewonnen ist. In der historischen Schätzung beweist Reynolds sogar ein weiteres Verständnis als Mengs in der hohen Verehrung Michel Angelo's [3]), für den in dem künstlerischen Dreigestirn — Raffael, Correggio, Tizian — des deutschen Malers kein Raum war und der überhaupt bei dem von Winckelmann angefachten Streben nach dem einfach und harmonisch Schönen den Künstlern und Kennern etwas in den Hintergrund ge-

rückt wurde. Bedeutend war übrigens die Wirkung der Reynolds'schen Reden in Italien nicht; die Übersetzung wurde nur in dem engeren Kreise der Auserwählten bekannt und konnte an Verbreitung und Einfluss nicht mit den Schriften der in Rom lebenden Kunstkenner wetteifern.

Grossartig entfaltete sich neben dieser literarischen Tätigkeit damals die künstlerische Reproduktion in Italien. Sie war ein Gegenstand der Tradition geworden, ein rühmliches Vermächtnis, das sich vom Vater auf den Sohn vererbte. Wir dürfen auch in diesem Zusammenhang Viscontis Werk nennen; vor allem aber die Gesammtausgabe von Piranesi's Stichen, die seit 1778 erschien. Es war das Todesjahr des greisen Künstlers; sein Sohn Francesco aber übernahm die Arbeiten seines Vaters und gab ihnen durch die Zusammenfassung in eine einheitliche Sammlung von einigen zwanzig Bänden erst die monumentale Form, welche sie als ein Ganzes, als ein imponirendes Lebenswerk auf die Nachwelt kommen liess. Auch er selbst war ein tüchtiger Stecher; aber übertroffen wurde er von Giovanni Volpato, der in demselben Jahr 1778 seine Stiche nach Rafaels Stanzen begann und damit eine Tätigkeit einleitete, welche für die Kenntnis und Würdigung Rafaels von grösster Bedeutung wurde.

Piranesi's Tod liess jedoch zugleich erkennen, auf wie niedriger Stufe das eigene künstlerische Schaffen der Italiener damals noch stand und wie gar nicht Winckelmanns Lehre und Urteil noch auf die Praxis einwirkte. Das Andenken des Künstlers zu ehren, gestattete der Cardinal Rezzonico, Neffe Clemens XIII. und Protektor des Malteserordens, dass in dessen Kirche auf dem Aventin ein prächtiges Grabmal errichtet würde; der Bildhauer Angelini meisselte die überlebensgrosse Statue. Der Anblick des Werkes erregt peinliche Empfindungen; man erkennt deutlich, wie der sonst meist nur in Restaurationen arbeitende Künstler sich abgemüht und abgequält hat, etwas „Bedeutendes" zu Stande zu

bringen, und das Ergebnis ist ein Statue, der man in Haltung und Gebärde, in Behandlung des Nackten wie der Gewandung das Gesuchte und Erkünstelte so deutlich abfühlt, dass es zu einer Qual wird sie länger zu betrachten; Houdon, der Franzose, hätte sicherlich etwas Besseres geleistet. Von Winckelmanns „Einfalt und stiller Grösse" ist hier noch nichts zu spüren. Ein trefflicher Merkstein aber ist die Statue, um an ihr die reformetorische Bedeutung des jetzt öfters unterschätzten Canova für die italienische Plastik abzumessen; sie galt noch 1781, als sie enthüllt wurde, nach der pomphaften Verkündigung der Antologia für ein Meisterwerk; aber schon wenige Jahre später sprach Niemand mehr von Angelini: als Canova seinen Theseus ausgestellt hatte.

Neben die Werke Piranesis und Volpato's stellte sich gleichzeitig ein treffliches, aus deutscher Anregung hervorgegangenes Werk der Nadel: kein geringerer als Rafael Mengs, der 1777 aus Spanien zurückgekehrt war, lieferte dazu die Vorlagen. Sein Freund, der spanische Gesandte d'Azara, den wir schon kennen gelernt, hatte in der seit den Zeiten Sixtus V. berühmten Villa Montalto[4]), die damals der genuesischen Familie Negroni gehörte, Ausgrabungen vornehmen lassen. In dem weiten Terrain der Villa, die sich vom Viminal nach dem Esquilin, von der Nachbarschaft der Diokletiansthermen bis in die Nähe des Laterans erstreckte, wurde plötzlich eine damals fast einzig dastehende Entdeckung gemacht; ein römisches Haus der Kaiserzeit wurde aufgefunden, die gesammte Anordnung und Einteilung war trefflich erkennbar, und frisch leuchtete von den Wänden der geistreich und kühn ausgeführte Bilderschmuck. Es war eine überraschende Belebung der antiken Malerkunst, von der bisher nur wenig bekannt war. Azara interessirte sofort seinen künstlerischen Freund für den Fund, und Mengs widmete sich mit grossem Eifer der Nachzeichnung der Gemälde, welche haupsächlich Venus und Adonis, Herkules und Bacchus in verschiedenen Situationen darstellten.

Nach den Zeichnungen stach dann Campanella die Bilder; die Herausgabe des Ganzen übernahm der Architekt Camillo Buti. Drei Bilder hat Mengs noch selber gezeichnet; ihre Stiche erschienen 1778; dann nahm ihm der Tod den Stift aus der Hand. Sein Schwager Maron vollendete darauf mit Hilfe des Kupferstechers Vitali bis 1783 das Werk.[5]) Obgleich uns berichtet wird, dass sich die Fresken bei ihrer Aufdeckuug in gutem Zustande befanden, so ist es doch nicht denkbar, das die Erhaltung eine so vollständige war, wie sie nach den Reproduktionen anzunehmen wäre; zweifellos hat die Phantasie hier manche verwischte Contour wieder geschärft, manche getrübte Fläche wieder aufgehellt. Die Originale wurden nicht lange nachher von den Wänden abgesägt und gelangten durch Kauf in den Besitz des Lord Bristol.

Mit der letzten Anwesenheit des vielgefeierten Mengs in Rom fiel ein Aufschwung des deutschen Kunstlebens, eine Zuwanderung deutscher Künstler zusammen, die für lange Zeit hinaus bestimmend war. Nicht als ob die nochmalige Rückkehr des Meisters aus Spanien nun etwa die deutschen Künstler aus der Heimat herangezogen hätte; sondern es war nur der Zeitpunkt gekommen, in welchem die Romverehrung, welche Winckelmann und Mengs ausgestreut hatten, ihre volle Wirkung zu üben begann, und ein freundliches Geschick fügte es so, dass zahlreiche Zuwanderer aus Deutschland den berühmtesten deutschen Künstler in seinen letzten Zeiten auch persönlich begrüssen durften. Wir nennen hier nur die Bildhauer Trippel und Döll, die Historienmaler Böttner und Rehberg, den bekannten Dichter und Maler Müller, den Landschaftsmaler Dies; auch Philipp Hackert, obgleich schon länger in Rom weilend, begann erst damals hervorzutreten. Mengs selber arbeitete, obgleich schon von tötlicher Schwäche gehemmt, durch den Tod seiner Gattin bedrückt, in Rom während der zwei letzten Jahre doch noch mit gewohnter Unermüdlichkeit. In der Arbeit fühlte er sich frisch und heiter. Seine

hauptsächliche Kraft verwandte er auf das für den König von Spanien bestimmte Gemälde der Verkündigung und Azara erzählt sehr hübsch, wie er den Meister, der nach zweimonatlichem Sinnen und Prüfen sich endlich zur Ausführung entschlossen, an diesem bedeutungsvollen Morgen antraf: er sang und pfiff abwechselnd für sich allein eine Melodie; und als Azara sich darüber wunderte, versetzte er, es sei dies eine Sonate von Corelli, und er wolle das Bild entsprechend dem musikalischen Stil dieses Komponisten malen.[6])

Während er alle Kräfte daran setzte, fand er noch einmal Gelegenheit, auch theoretisch seine Anschauungen in voller Klarheit und im letzten Stadium ihrer Reife darzulegen. Es geschah das in dem offenen Briefe an Don Antonio Ponz, der eine Reisebeschreibung über Spanien herauszugeben dachte und dazu Mengs Urteil über die königlichen Bilderschätze zu erhalten wünschte. Der Künstler schickte nun seiner Beschreibung die reflektirende Abhandlung voraus, in dem er seinen Standpunkt des Eklektizismus auf's deutlichste und klarste vertritt. Er hatte diesen Standpunkt nicht nur — nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch — gegenüber den Künstlern der Vorzeit, einem Rafael, Correggio, Tizian gegenüber; er hatte ihn — und dies ist sein charakteristischster Zug — auch gegenüber der Natur. „Die Malerei", schreibt er, „ahmt alle Erscheinungsformen der sichtbaren Naturgegenstände nach, nicht genau wie sie sind, sondern wie sie erscheinen, oder wie sie erscheinen könnten oder sollten. Da ihre Absicht ist, in genussreicher Weise Erkenntnis zu geben, so würde sie jene verfehlen, wenn sie die Natur nachahmte, wie sie ist.... Die Malerei hat immer, und muss immer viel ideales haben; das heisst aber nichts anderes als eine Auswahl solcher in der Natur vorhandener Einzelheiten, welche nach ein und derselben Idee hinstreben, und in einer Art zusammengefügt worden sind, dass sie die Einheit des Kunstwerks bilden." [7]) Zu einem organischen Begriff des Schönen, zu einer systematischen Einsicht in das Ver-

hältnis seiner Gesetze zu den Naturgesetzen, wie Goethe sie später gewann [8]), ist Mengs noch nicht gelangt. Aber die doppelte Einsicht, dass der Künstler die Natur nachzuahmen habe und bei dieser Nachahmung doch nicht stehen bleiben solle, erhob ihn schon zu einer Erkenntnis, welche zu dem scholastischen Wust, den in Deutschland der berühmte Baumgarten als Ästhetik vortrug, in entschiedenem Widerspruch steht und Mengs als Ästhetiker in die Reihe von Hutchinson, Burke, Reynolds stellt, wenn er auch deren Schriften kaum gekannt haben mag.

Überarbeitung und Unfähigkeit, sich den Anforderungen seines körperlichen Zustandes zu fügen, führten das Ende des unermüdlichen Mannes herbei. Vor seinem Tode fühlte er sich noch gedrungen ein Geständnis abzulegen, das, wenn es einerseits sein Gewissen entlastete, andererseits ihm um so leichter fallen musste, als es seinen Ruhm noch vermehrte. Er gestand ein, dass ein angeblich antikes Gemälde, Jupiter und Ganymed darstellend, durch dessen Besitz ein Herr von Marsilly den Neid aller Altertumsfreunde erregt und auch Winckelmann geblendet hatte, von ihm — Mengs — selber gemalt sei. Der Vorwurf der Täuschung, den er damit auf sich lud, wog leichter als der Ruhm, in einem Gemälde die Antike bis zu völliger Täuschung erreicht zu haben.[9])

Was sich ein Sterblicher zur Fortdauer seines Namens nach dem Tode nur wünschen kann, wurde Mengs zu Teil; hauptsächlich durch die Fürsorge seines ihn fast vergötternden Freundes Azara. Wie dieser für die Schriften des Künstlers sorgte, haben wir schon früher gezeigt; seine Entwürfe und Zeichnungen erwarb er und gestaltete sie zu einem Kunstkabinett, das als eine Sehenswürdigkeit Rom's galt; das Grabmal liess er dem Freunde im Pantheon, an der Seite Rafael's, setzen mit der Inschrift: Anton Rafael Mengs, dem Maler und Denker, von Joseph Nicolaus Azara, seinem Freunde. 1779. Sein Lebensalter war 51 Jahre, 3 Monate, 17 Tage.[10]) In der Lebensbeschreibung, die er den gesammelten Werken beigab, erklärte er unumwunden, dass Mengs auch Rafael

übertroffen habe. Massvoller, aber doch rühmend genug, nennt eine andere gleichzeitige Lobschrift von Bianconi (Elogio storico del Cav. A. R. Mengs) ihn den „ruhmwürdigsten Maler unseres Jahrhunderts".

Nicht so eifrig sorgten für Mengs' fortdauernden Ruhm seine Schüler. Er war in der direkten Einwirkung als Lehrer nicht sehr glücklich. Wilhelm Böttner, der in der letzten Zeit sein Schüler war, verliess Rom schon 1781 und erwarb sich später an der Akademie in Cassel als Historienmaler nur mässige Schätzung. Über Maron haben wir schon früher geredet; wir finden nicht, dass das nahe Verhältnis zu Mengs ihn über sich selbst hinausgehoben habe. Auch ein anderer Schüler, der dauernd in Rom verblieb, Christoph Unterberger, brachte es nicht über das Verdienst eines geschickten und fleissigen Arbeiters hinaus. Er hatte Mengs schon bei den Fresken der Stanza dei Papiri unterstützt und erhielt dann später in einem langen Leben (er starb 1798) allerlei Aufträge, die von Vertrauen zeugten: vom Papste die Restauration des damals berühmtesten antiken Gemäldes der „Aldobrandinischen Hochzeit"; von der Kaiserin Katharina der Zweiten die grosse, für die Petersburger Eremitage bestimmte, enkaustische Copie der Rafaelischen Loggien; allein zu einem grossen Namen brachte er es doch nicht. Seine bedeutendste selbständige Leistung hat die Villa Borghese aufzuweisen, wo er eine Zeit lang die Gestaltung des Parkes leitete, in dem Casino aber einen Raum mit Fresken aus der Geschichte des Herkules ausmalte. Auch Rehberg, der als blutjunger Schüler von 1777—1779 noch Mengs' Unterricht genoss, hat weder damals noch in späterer Zeit, als er sich ein zweites Mal in Rom aufhielt, grossen Ruhm erlangt. Es fehlte augenscheinlich Mengs doch an dem göttlichen Funken der Individualität, der in anderen Gemütern zu zünden vermag; was er besass, hatte er sich durch einen ungeheuren Fleiss erworben, aber seinen Schülern war diese Eigenschaft nicht im selben Mass eigen; sie begnügten sich ihn zu kopiren, während er im Studium der

Natur wie der verschiedensten Meister seine Kräfte gestählt hatte.

In selbständigerer und in glücklicherer Weise entwickelte sich gleichzeitig die deutsche Landschaftsmalerei in Rom. Ihr hauptsächlicher Begründer war Philipp Hackert, der schon seit einigen Jahren sich in Rom befand, aber geraume Zeit brauchte, bis er festen Fuss fasste und sich grössere Beachtung gewann, so dass wir ihn deshalb hier erwähnen. Sein Charakter und seine Schicksale sind durch Goethe's, zumeist eigne Aufzeichnungen Hackert's wiedergebende Biographie allgemein bekannt geworden. Von den übrigen Deutschen unterschied sich der in Glück und Ansehen so hoch steigende Mann hauptsächlich durch den praktischen, industriösen Sinn, den wir oben an dem Engländer Hamilton hervorhoben. Beständig hatte er eine Unternehmung im Sinn, ein fest bestimmtes Ziel im Auge; ihm eignete nicht die Künstlernatur, die sich heute zu diesem morgen zu jenem Werke hingezogen fühlt und manches jahrelang halbfertig im Atelier stehen hat, blos weil sich die Stimmung nicht einstellt, um es zu beendigen. Charakteristisch für ihn ist schon, dass er immer mit einem Bruder, (zuerst Johann, später Georg) gemeinsam tätig war, und seiner Arbeit damit einigermassen den Charakter eines Companiegeschäftes gab. Nachdem er schon in Paris sich eine beträchtliche Uebung und Fertigkeit in der Landschaftsmalerei angeeignet, war er 1768 nach Rom gekommen, und hatte dort zuerst ziemlich still und ohne ausgebreiteten Ruf weiter gearbeitet, hauptsächlich durch den Lord Exeter begünstigt, bis seine Darstellungen aus der grossen Seeschlacht von Tschesme, die er für den russischen Befehlshaber, Grafen Orlow, anfertigte, ihm Berühmtheit gaben. Im Jahr 1771 wurden diese Arbeiten ausgeführt, die besonders durch einen effektvollen Nebenumstand die allgemeine Aufmerksamkeit erregten. Um dem Maler das naturgetreue Bild eines in die Luft fliegenden Schiffs zu geben, wurde auf der Rhede von Livorno eine veraltete russische Fregatte mit

vollem Pulvervorrat angezündet. Dies Monstre-Schauspiel war jedenfalls die grossartigste Reklame, deren sich ein Künstler jemals erfreuen durfte. Im Jahr 1776 war Hackert schon so angesehen, dass er einen Empfang bei dem Heiligen Vater nachsuchen durfte. Er hatte von dem Geburtsort des Papstes, Cesena, eine Zeichnung aufgenommen, nach welcher Pius VI. ein Ölgemälde ausgeführt wünschte; von dem vollendeten Bild zeigte der Papst sich sehr befriedigt. Er ordnete an, dass es in Kupfer gestochen würde, und versprach alle Protektion dazu, dass Hackert's Bruder Georg den Kupferstich auf eigene Hand betreiben könne. Nun war dem Unternehmungsgeist der Brüder freie Bahn gegeben. Eine Papiermühle für Kupferdruckpapier wurde eingerichtet; der Stich eifrig betrieben; Handel mit Kupferstichen ins Ausland eröffnet. Die indolenten Römer staunten diese eifrigen und geschäftstüchtigen Preussen an, am Meisten Pius selber. Die Aristokratie drängte sich an die Schützlinge des Papstes; Cardinäle und schöne Damen wetteiferten in Gunstbezeugungen.

Bescheidener mussten andere Deutsche von gleichem Streben ihren Weg gehen; wir nennen hauptsächlich Albert Dies aus Hannover, der an Talent Hackert kaum nachstand, aber sich die Umstände nicht so zu Nutze zu machen verstand. Seit 1775 lebte er in Rom und musste sich nach einigen Jahren in Abhängigkeit von Volpato und dem französischen Schweizer Ducros begeben, die „eine Art von Manufaktur" für Landschaftsmalerei errichteten, „in welcher nämlich von jungen Künstlern die nach Ducros' Originalzeichnungen in Kupfer gestochenen Umrisse römischer Aussichten auch in Aquarellmanier leicht ausgemalt wurden." [11]) Nach einiger Zeit wurde ihm jedoch das Mechanische und Unfreie dieser Arbeit zur Last, und er sagte sich von ihr los um sich mit mühsamer, aber schliesslich erfolgreicher Anstrengung auf eigene Hand Fortkommen und Anerkennung zu schaffen.

Wenn bei der massenhaften Nachfrage nach Land-

schaftsbildern, welche durch die immer sich steigernde Italienschwärmerei des Auslandes hervorgerufen wurde, den Landschaftsmalern die Gefahr handwerksmässiger Produktion nahe gelegt wurde, so hatte doch andererseits ihr Leben einen eigenartig frischen, poetischen Reiz. Es war ein Wanderleben. Das damalige Publikum begnügte sich nicht mit der künstlerischen Wiedergabe irgend welches Details aus der Natur; es verlangte weite Ausblicke, „Prospekte", die den sehnenden Wunsch nach dem Südlande befriedigen konnten, die Himmel und Luft, Berg und Thal dem Beschauer darboten, um seine Phantasie darin sich ergehen und ausleben zu lassen. Hiezu konnten natürlich nicht immer dieselben römischen Veduten, auch von noch so entzückenden Punkten aus, genügen; es musste das umgebende Land durchstreift werden, das ja eine beständige Abwechslung von Berg und Thal, daher immer neue Überraschungen darbietet, um noch ungekannte, frappirende Blicke und Bilder zu finden. So zogen die Künstler, meist zu zweien oder dreien hinaus, um in den von Cultur noch kaum berührten Gegenden ein oft abenteuerliches, immer aber poetisch reizvolles, rein künstlerisch bedingtes Dasein zu führen. Und sie entdeckten beständig neue Schönheiten, von denen die wenig dem Naturgenuss hingegebenen Römer keine Ahnung gehabt hatten. Ihre Bilder freilich lassen uns wenig von dem künstlerischen Reiz dieses Lebens nachfühlen: wir finden sie trocken und öfters leer; sie atmen weder die geniale Souveränität einer einheitlichen Empfindung, wie sie Claude Lorrain's Bilder erfüllt, noch zeigen sie die treue Wiedergabe der Wirklichkeit, welche moderne Landschaftsmaler erstreben; sie idealisiren nicht, sondern sie uniformiren nach unserem Bedünken; die Zeitgenossen aber waren von ihnen nicht nur befriedigt, sondern oft auch entzückt; sie fanden in ihnen den Zauber Italiens; ein deutliches Beispiel, wie die künstlerische Auffassung der Sinnesorgane sich verändert und wie sehr man sich hüten muss, Kunsturteile aus einer Zeit in eine andere zu übertragen.

In einen entschiedenen Gegensatz zum Geschmack seiner Zeit stellte sich indess ein deutscher Maler, der in Mengs' letztem Lebensjahre in Rom eintraf, der als Dichter in Deutschland schon bekannte Friedrich Müller. Dem „Sturm und Drang", jener wilden Pseudogenialität, die durch Herder's entzündende Mahnschriften und durch Goethe's Götz von Berlichingen aufgestachelt, aber nicht inspirirt worden war, huldigte er als Dichter. So wollte er nun auch, als er sich entschloss, hauptsächlich sein malerisches Talent zu pflegen, und deshalb nach Rom übersiedelte, nichts von Studium, nichts von Schule, auch nichts von Selbstbeschränkung und -Erziehung wissen, sondern zuchtlos nur der eigenen Natur folgen. Er glaubte das Muster einer solchen Kunstübung in Michelangelo zu finden, dessen tiefdringendes anatomisches Studium er nicht erkannte. Unter den Malern der Gegenwart fand er nur einen, der ähnlich gewaltsamen Anschauungen folgte und ebenso für Michelangelo schwärmte: den Schweizer Heinrich Füssli, der indess Rom nach zweijährigem Aufenthalt schon verliess, als Müller dort eintraf. Wenn aber auch Füssli und Müller sich als gesinnungsverwandt zusammenstellen lassen, so lebte doch in Füssli ein ganz anderer künstlerischer Ernst, der ihn später in England eine konsequente, förderliche und allgemein anerkannte künstlerische Tätigkeit pflegen liess, während Müller in Rom allmählich herabkam und bei der immer fortschreitenden Entwertung seiner künstlerischen Produktion sich anderen Erwerbszweigen zuwenden musste. Die Schuld daran trug freilich zum Teil die Umgebung ; für die Eigenart Müller's, die sich, wenn auch nur instinktiv, nicht mit Verständnis zu Michelangelo hingezogen fühlte, mangelte der Zeit das Interesse und die Sympathie. Das Publikum blieb kalt und die vornehmen Gönner wandten sich allmählich ab. Wäre ein Anschluss an den grossen Florentiner damals möglich gewesen, so hätte er zu allererst doch in der Plastik erfolgen müssen; allein der Aufschwung, den sie damals nimmt und den unter den

Deutschen besonders Trippel erfolgreich durchführt, vollzieht sich eher im Gegensatz zu Michelangelo, dessen Einfluss in der verabscheuten Barockskulptur noch kenntlich gewesen war; zurück zur Antike! lautet die einzige Losung der Bildhauer!

Alexander Trippel, bis auf Thorwaldsen wohl der bedeutenste nordische Bildhauer dieser Zeit, war 1776 — zweiunddreissigjährig — aus Paris nach Rom gekommen. Die entschiedene Abwendung von allem Rococcomässigen, die begeisterte Verehrung der Antike, die er in der Art Winckelmann's auffasste, sind für ihn charakteristisch. Aber der Natursinn mangelt ihm zugleich durchaus nicht. Sein Modell der Goethe-Büste zeigt scharfe Beobachtung der Einzelheiten. Aber sein künstlerisches Gewissen nötigte ihn dann wiederum in der Marmorausführung diese Einzelheiten verschwinden zu lassen, die für ihn nur da Material gewesen waren, um den Totaleindruck der Wahrheit zu gestalten; und er tat wohl daran. — Die ersten Arbeiten Trippels in Rom behandelten übrigens auch rein antike Stoffe; eine Bachantin, ein Apoll, eine Diana werden uns genannt. Doch verschafften diese Werke ihm noch keinen grösseren Namen, ja selbst mit Existenzsorgen hatte er zu kämpfen, so dass er sich entschloss, seiner Kunst eine direkte Beziehung auf die Gegenwart zu geben und dadurch lebhafteres Interesse für sie zu erregen. Der Teschener Friede, der zwischen Oesterreich und Preussen abgeschlossen, den bairischen Erbfolgekrieg beendigte, sollte ihm dazu Gelegenheit geben. Nach dem Geschmack der Zeit konnte ein Kunstwerk, welches dies Ereignis verherrlichte, nur allegorischer Art sein; hatte doch selbst Winckelmann noch die Allegorie gerechtfertigt und ihre künstlerische Minderwertigkeit nicht durchschaut! Trippel's Hoffnungen, die er auf diesen Entwurf gesetzt, verwirklichten sich übrigens nicht. Wohl liess Friedrich der Grosse später einen Stich danach als Geschenk für den Minister Hertzberg ausführen; aber dabei blieb es auch. Mühsam musste sich Trippel auch noch einige

weitere Jahre durchbringen, bis endlich ein grösserer Auftrag ihm die Möglichkeit bot, sein ganzes Können zu zeigen und sich die Stelle, die er verdiente, zu erringen.

Glücklicher erging es einem andern deutschen Bildhauer, der zwar nicht ohne Talent war, aber sich doch mit Trippel nicht messen konnte. Friedrich Wilhelm Döll. Dieser, der um sechs Jahre jünger war als sein begabterer Zeitgenosse, hatte das Glück, durch eine Statue der Kaiserin Katharina, in antikisirender Art gehalten, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Er verliess 1778 schon Rom und wurde darauf von dem Herzog von Gotha angestellt, in dessen Residenz er noch ein langes behagliches Dasein führte. Aus dieser Gothaer Zeit stammt das Denkmal Lessing's auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel. Rom bewahrt hauptsächlich ein nennenswertes Werk von ihm, die Büste Winckelmann's, die im Auftrag des Rats Reiffenstein angefertigt wurde. Dieser hatte übernommen, den Wunsch des Cardinals Albani († 1779), Winckelmann im Pantheon ein Denkmal zu setzen, auszuführen und hatte Döll mit den hauptsächlichsten Anteil betraut. Die Büste ist in der Tat eine sehr schätzbare Arbeit: mit dem idealistischen Stil, der Ein Döll wie Trippel selbstverständlich war, vereinigt sie eine glückliche Individualisirung, wie sie gerade bei Winckelmann's Bildern sonst selten zu finden ist. Die persönliche Bedeutung des Gelehrten spricht aus den originellen Zügen, die sonst wohl glatt und philiströs erscheinen. Die Aufstellung der Büste wie der Gedenktafel erfolgte erst 1782, und nicht lange verblieb sie im Pantheon, ebenso wie die von Mengs; neben Rafael wollte man später die Fremden nicht dulden, und Döll's Werk schmückt heute die Sammlung von Proträtbüsten in den „Konservatorensälen“ des Kapitol's. —

Johann Reiffenstein, den wir eben genannt, war zwar kein Künstler, aber doch eine unentbehrliche und höchst charakteristische Gestalt in dem damaligen Kunstleben Roms. Ein ächter Preusse, mit all der

Schroffheit und Unbiegsamkeit, die damals noch als die Spezialität dieser alleinigen „Nation“ [12]), nicht als die massgebende Form deutschen Wesens galt, hatte er sich doch in Rom fest eingewurzelt und die weitesten Beziehungen nach allen Seiten dort angeknüpft. Schon 1762 war er als gestandener Mann hingekommen, und hatte sich bald einen eigenartigen Wirkungskreis geschaffen. Er war anfänglich Führer, später Rathgeber vornehmer, besonders fürstlicher Reisender. Noch wichtiger aber wurde seine Tätigkeit als Vermittler zwischen solchen Kunstfreunden und den deutschen Künstlern in Rom. Ausser nach Deutschland reichten seine Fäden besonders auch an den russischen Hof. Als Mäcen freilich wurde er, der später immer mehr zum Pedant und Griesgram ward, von den Künstlern nicht gefeiert. Goethe's junger Freund Bury fand ihn „nichts weniger als erträglich“ und schrieb: „Kann mich nicht glücklich genug schätzen, mit dem Alten bisher noch nichts zu thun gehabt zu haben, weil es mir unmöglich sein würde mit ihm auszukommen.“ [13]) Auch wird sich Jemand, der fortwährend in so heiklen persönlichen Angelegenheiten tätig ist wie Reiffenstein, schwerlich ganz vor der Gefahr schützen, Parteilichkeit in Begünstigung und Zurücksetzung eintreten zu lassen. Alles in Allem aber war Reiffenstein's Tun doch alles Dankes wert; die ausgebreitete deutsche Künstlerschaft in Rom schuldete ihm zu einem Teil ihre Existenz, und vor allem war seine Tätigkeit stets von einem aufrichtigen nationalen Gefühl getragen. Ruhm und Ansehen der Deutschen im Mittelpunkt des Kunstlebens lag ihm wahrhaft am Herzen. Auch das Denkmal Winckelmanns beweist dies. Und diese Bestrebungen waren nicht erfolglos. Auch nach dem Tode von Mengs behauptete das deutsche Künstlertum, wenn auch keine so glänzende, doch eine würdige Stellung in Rom.

Dritter Abschnitt.

Die Zeit des Übergewichts der französischen Schule 1779—1786.

Trotz aller rühmlichen Anstrengungen war nach Mengs' Hinscheiden die Lage für die deutsche Kunst erschwert. Sie besass keinen imponirenden Vertreter, der neben David's „Belisaire" ein gleich gewichtiges Werk stellen konnte, und keine aufstrebende Kraft, die mit Canova's glänzender Laufbahn, die sich jetzt auftat, Schritt halten konnte. Für einige Zeit traten Franzosen und Italiener in den Vordergrund.

Wir haben schon früher gesehen, welchen befördernden Einfluss der Cardinal de Bernis auf die französische Kunst übte, sowohl durch die allgemeine Position, die seine anziehende und imponirende Person wie Geselligkeit den Landsleuten schuf als auch durch sein weites und eingehendes Kunstverständnis. Er bereitete die Athmosphäre, in der ein glänzendes, auf grosse pathetische Wirkung und bewundernde Anerkennung gerichtetes Talent sich entfalten und ausreifen konnte. Ein solches Talent war Jean Louis David, der grosse Rhetor der französischen Malerei, gleichartig seinem Zeitgenossen Talma, dem souveränen Beherrscher des schauspielerischen Pathos. Man ist gegenwärtig geneigt, die Bedeutung einer so feierlichen Repräsentationskunst gering zu schätzen, aber mit Unrecht. Pathos und Rhetorik sind Mittel von stärkster Wirkung auf die unbefangene, menschliche Natur, und selbst ein Napoleon, der wohl wusste, warum er bei Talma in die Schule ging und der David auf's höchste schätzte, verdankte einen guten Teil seines persönlichen Übergewichts seinem durch keine Bedenklichkeit angekränkelten Pathos, mochte er nun vor den Pyramiden ausrufen: „Vierzig Jahrhunderte schauen herab" oder aus Elba zurückkehrend den anrückenden Soldaten entgegen-

rufen: „Wer den Mut hat auf seinen Kaiser zu schiessen, der tue es!“

Es war kein Zufall, dass dieser pathetische Zug in der bildenden Kunst jetzt aufkam. Auch er hing eng mit dem Anschluss an die Antike zusammen, wenn sich dieser hier auch anders äusserte als unter Deutschen und Italienern. Eine gewisse Weichlichkeit und Süsslichkeit ist unstreitig die Gefahr, welcher deutsche und italienische Künstler unterliegen, indem sie meinen auf diese Art die Feinheit und Reinheit der antiken Kunst wiederzuerreichen; die David'sche Schule ergriff dagegen das Gemessene und Imponirende, welches den Gestalten des Altertums eigen ist, und verlor sich in der Nachbildung dann nicht selten in das Gespreizte oder Aufgeblasene. Es ist dabei charakteristisch, dass man in Deutschland sich meist auf die Griechen zu berufen pflegte, während David schon durch die Wahl der Stoffe seine Vorliebe für das Römertum kund gab.

Mit David zugleich traf im Jahr 1775 der neue Direktor der französischen Akademie: Vien in Rom ein. Auch er war ein Feind der Spielereien des Rococco, des französischen wie des italienischen Manierismus; aber nicht so klar über den einzuschlagenden Weg. Ohne das Studium der Antike geringzuschätzen, begnügte er sich doch oft mit der Nachahmung der französischen Künstler einer grösseren Zeit wie Nicolas Poussin, Lesueur. David hingegen schlug von Anfang an mit Sicherheit den Weg ein, welcher ihn zu seinen berühmtesten Leistungen führte, eine bestimmte, wenn auch einseitige, so doch eben deshalb für ihn charakteristische Auffassung der Antike. 1780 sandte er den „Belisar“ nach Paris, der dort allgemeines Entzücken erregte, dann folgte Andromache an der Leiche Hector's und endlich seine triumphirende Rückkehr nach Paris (1785) verherrlichend, der „Eid der Horatier“.

Neben David trat Gagnereaux auf, der sich schon seit 1776 in Rom befand und sich der besondern Protektion des Papstes und des Cardinals de Bernis erfreute; er schloss sich später der Weise Davids an, arbeitete doch mehr in allegorischen Compositionen und

verschmähte auch moderne Stoffe nicht; zur grossen Befriedigung Pius' VI. malte er den Empfang des Schwedenkönigs Gustav des Dritten im Vatikan. Ganz besonderes Interesse erweckte unter den Zeitgenossen der junge, schon früh dahinsterbende Franzose Drouais. Mit Bewusstsein wandte er sich von der bisher in Frankreich giltigen Kunst ab, die sein Vater, ein geschätzter Porträtmaler in Rococcomanier, ihm aufdrängen wollte. Mit festem Entschluss folgte er, als er 1785 in erster Jugendkraft nach Rom gekommen war, den Spuren David's. Und es gelang ihm, trotz seines kurzen Daseins, wenigstens ein Werk zu schaffen, das den Zeitgenossen völlig genugtat, Marius in Minturnä. Das Bild wurde in der französischen Akademie 1788 ausgestellt, und fand allgemeinen Beifall; Lips, den wir noch näher werden kennen lernen, stach es in Kupfer; Hirt äusserte sich sehr anerkennend darüber in einem schönen Nachruf, den er in „Italien und Deutschland", 1789 veröffentlichte. Der Künstler selber erlebte diesen Lobpreis nicht mehr, schon 1788 war er unmittelbar nach Vollendung seines Werkes gestorben; allein das freudige Bewusstsein war ihm geschenkt worden, dass er, so jung er auch hinschied, dennoch etwas geleistet habe. Sein Grabmal befindet sich in der Kirche S. Maria in Vita lata am Corso; das Profilbildnis bietet einen für das jugendliche Alter des Toten aussergewöhnlichen Ausdruck von Ernst und Kraft. Das Grabmal selbst schon in streng antikisirendem Flachrelief ausgeführt zeigt Clio, welche das Gedächtnis des Hingeschiedenen aufzeichnet, zwischen zwei anderen, wohl auch als Musen gedachten weiblichen Gestalten. Die Unterschrift betrauert im Namen der Schüler der Französischen Akademie den Genossen, der „durch einen vorzeitigen Tod den Hoffnungen des Vaterlandes geraubt wurde". Eine andere Inschrift hat die Pariser Akademie anbringen lassen. Der Künstler des Denkmals war Michallon, ein Bildhauer, der sich damals für einige Jahre in Rom aufhielt.

Der bedeutendste französische Bildhauer in Rom war in jener Zeit wohl Chaudet; er blieb jedoch nicht lange

dort, nur bis 1789, und wandte sich dann nach seinem Vaterland zurück, wo die antikisirende Grandezza seines Stils sich sehr geeignet zur Verherrlichung des Empire erwies; mit dem auf die Vendôme-Säule gestellten Napoleon führte er diese pomphaft glorifizirende Kunst auf ihren Gipfel.

Was aber der französische Bildhauer in Rom damals leistete, wurde vollständig in den Schatten gestellt durch das Aufkommen des jungen Italieners Canova.[1]) Im Venezianischen 1757 geboren, hatte er zuerst in Venedig gearbeitet; 1779 kam er nach Rom und zog bald die Aufmerksamkeit des uns schon bekannten Engländers Hamilton auf sich. Dieser in der Malerei nach dem Mass damaliger Einsicht der Antike nachstrebend, erkannte in dem jungen Canova die Kraft, welche der Plastik das Einfache der antiken Kunst wiedergeben kann und begünstigte ihn auf's wirksamste. Als dann Canova 1785 seinen Theseus auf dem Minotaur ausstellte, war sein Ruhm begründet. Die nächste Folge war, dass Volpato, der berühmte Kupferstecher, ihm den Auftrag zur Errichtung des Denkmals für Clemens XIV. in S. Apostoli verschaffte. Ein gewisser Carlo Giorgi hatte als Dank für empfangene Wohltaten den Entschluss gefasst, dem Papste das übliche Grabmal an einer Kirchenwand, dessen er noch immer entbehrte, zu stiften. Die praktische Durchführung des Gedankens vertraute er Volpato an, der nun seinerseits den jungen Canova, der eben damals sein Schwiegersohn wurde, damit beauftragte. Das Denkmal, welches 1787 beendet wurde, zeigt die entschiedenen Spuren eines bedeutenden Talents und die Herrschaft eines künstlerisch schon durchgebildeten Geistes. Die Gestalt des Papstes in ihrer segnenden Bewegung ist imposant; das Antlitz charakteristisch, sichtlich durch Sorgen und Mühsal gefurcht. Von den beiden Figuren zu Seiten des Sarkophags ist die sitzende „Sanftmut" von etwas leerem Ausdruck, die über den Sarkophag sich hinlehnende „Mässigung" zeigt etwas von der Sentimentalität, die erst Thorwaldsen dem antikisirenden Stil genommen hat, ist aber in der Linienführung des

Körpers höchst gefällig und harmonisch. Das Ganze ist von einer trefflich gelungenen einheitlichen Composition, die einen besonderen Reiz durch die glücklich überwundene Schwierigkeit gewinnt, dass die Basis der einen weiblichen Figur tiefer liegt als die der anderen. Vergleicht man mit diesem Werke das spätere Grabmal Clemens XIII. in St. Peter, so lässt sich eher ein Rückschritt als eine Entwicklung des Künstlers wahrnehmen. Das Werk erregte sogleich grosse Begeisterung, aber auch viel Widerspruch bei Personen, die noch am Rococcowesen hiengen. Hamilton und Volpato waren natürlich entzückt; aber Batoni sagte kurzweg, Canova habe wohl viel Talent, sei aber auf ganz falschem Wege. Dazu kamen Jämmerlichkeiten wie die eines gewissen Bergondi, der in derselben Kirche einige bernineske Putten zu Stande gebracht hatte und es für geschmackvoll hielt, sich unter die vor dem Grabmal stehende Menge zu mischen und es auf jede Weise herunterzuziehen, — bis endlich einer der Umstehenden dazwischen rief: „Das ist ja derselbe Bergondi, der hier diese Frösche statt Engel gemacht hat!“ Von entscheidendem Wert für Canova wurde jedoch das Urteil, welches Milizia, der damals sehr hoch geschätzte Kunstkritiker, aussprach; er schrieb darüber, die drei Statuen schienen nach Haltung, Ausdruck und Gewandung aus den schönsten Zeiten Griechenlands zu stammen; kein anderes Werk sei noch der Antike so nahe gekommen.[2]) Der erste Ausspruch war falsch, der zweite richtig.

Francesco Milizia war ursprünglich Architekt; sein Hauptwerk, das 1785 erschien, führt den Titel: Memorie degli Architetti Antichi e Moderni; es verbreitet sich aber in der theoretischen Einleitung auch über die andern Künste. Der Standpunkt ist in allgemein ästhetischer Hinsicht der von Mengs; als unbedingte Vorbilder für den Architekten werden Vitruv uud Palladio verehrt; doch spricht viel Objektivität aus der Kritik des Barockstils, und auch über Bernini enthält sich Milizia der schmähenden Urteile, wie sie damals

modern wurden. „Man ahme den Bernini immerhin nach“ [3]), rät er, „so weit er nach Anleitung der Vernunft die schöne Natur nachgeahmt hat; freilich wird man ihn dann nicht oft nachahmen dürfen.“ Nachahmung der schönen Natur — ist überhaupt das Schlagwort des Autors; er versteht darunter ähnlich wie Mengs, die Sammlung der schönen Einzelheiten, die verstreut in der Natur, aus ihr zusammengelesen werden müssen, um ein Ganzes zu bilden. Sehr seltsam ist, wie er die von Mengs für Malerei und Skulptur aufgestellten Grundsätze nun auf die Architektur anzuwenden unternimmt; der Maler und Bildhauer haben immerhin ein „modello naturale“ an dem Gegenstand, den sie zu verschönern suchen, hauptsächlich in der menschlichen Gestalt; was aber ist die natürliche Grundlage für die Baukunst, die doch nur eine menschlichen Bedürfnissen entsprungene Erfindung ist? Milizia antwortet: „Die Hütte“ (capanna) [4]), der primitivste Bau der Urmenschen, den er also wie etwas natürlich gegebenes ansieht. Die Verschönerung dieser Vorlage geschieht nach den Grundsätzen der Symmetrie, Eurhythmie, Convenienz und durch das Ornament; eine gesunde Anschauung spricht sich darin aus, dass dieses letztere nie um seiner selbst willen da sein dürfe, sondern sich als etwas Notwendiges ergeben müsse.

Milizia hat später noch durch zahlreiche andere Schriften sein Interesse für ästhetische und kunsthistorische Fragen bekundet. Ausser einem umfassenden Werk über Architektur, gab er insbesondere einen Traktat: Ueber die Kunst des Sehens [5]) heraus, der schon 1780 geplant war, aber erst 1798 erschien. Er war daher für deutsche Leser von Anfang an veraltet, da er sich ausdrücklich auf Sulzer und Mengs berief, von der durch Kant gegebenen neuen Begründung der Aesthetik keine Ahnung hatte. Ausserdem ging er in der Verachtung Michelangelo's, die durch die unbedingte Verehrung Rafaels bedingt wurde, bis zum Grotesken. [6])

Doch haben wir hiemit schon in eine spätere Zeit vorgegriffen. Wir kehren zu der Epoche unmittelbar

nach Mengs' Tode zurück, und finden auch hier schon neben Milizia eine ganze Reihe italienischer Autoren eifrigst thätig. Da sehen wir Azara und Bianconi für Mengs Andenken arbeiten, Guattani beginnt 1784 seine langdauernde antiquarische Tätigkeit mit den Monumenti inedii; Fea übersetzt Winckelmann in's Italienische und entfaltet seitdem eine literarische Betriebsamkeit, die ihres Gleichen sucht. Dieser Mann schrieb Jahrzehnte lang über Ästhetik, Archäologie, Geschichte, Theologie, Jurisprudenz, Hygieine, kurz über Alles, was jemals seinen beweglichen Geist durchkreuzte, natürlich ohne tieferes Verständnis, ohne Kritik und ernstliche Begründung, aber doch mit einem gewissen Verdienst anregender geschäftiger Lebhaftigkeit.

Alles archäologische Interesse hinderte freilich nicht, dass noch 1783 in nächster Nähe von Rom ein Akt des schauderhaftesten Vandalismus geschah. Der Cardinal von York, der letzte aus dem bigotten Geschlecht der Stuarts, liess als Bischof von Albano den Tempel des Jupiter Latiaris auf dem Monte Cavo, zu dem noch wohlgepflastert die antike Triumphalstrasse hinaufführte, zu Kirchenbauzwecken zerstören! Doch wird diese Tat eines Fremden durch manches Schöne aufgewogen, was die Römer, was Pius VI. damals vollführten. Verdienstvoll war auch, was die Fürstenfamilie Caetani für das Andenken ihres hervorragendsten Mitgliedes, des Papstes Bonifaz' VIII. tat. Sie liess das ihn darstellende Fresko aus dem Portikus des Lateran in die Kirche überführen und vor der ihm drohenden Vernichtung schützen. Dieses Fresko stammt von keinem Geringeren, als Giotto, der obgleich damals kaum mehr gekannt, trotzdem nun in einem interessanten Werke Rom erhalten blieb. Auf dem Quirinal wurde 1786 von Antinori der Obelisk aufgestellt, dann die beiden Rossebändiger umgewandt und mit der Fontaine und der ägyptischen Nadel zu der monumentalen Gruppe vereinigt, welche diesen Hügel jetzt zu einem der imposantesten Punkte Roms macht. Der Obelisk stammte vom Mausoleum des Augustus; sein

Pendant war schon von Sixtus V. vor St. Maria Maggiore aufgestellt worden. Der Papst interessirte sich so lebhaft für den Ruhmestitel, der ihm aus diesen Aufstellungen erwachsen sollte, dass er dem dänischen Archäologen Zoëga, der seit einigen Jahren in Rom lebte, den Auftrag gab, ein eigenes Werk über die Obelisken zu verfassen. Der lebhafte humoristische Sinn des italienischen Volkes nahm diese päpstliche Neigung auch von ihrer komischen Seite und beim Carneval spielten Nachahmungen der Obelisken eine beliebte Rolle. [7])

Dies etwa war der Zustand des künstlerischen Lebens in Rom, als zu Anfang der achtziger Jahre sich eine wahre Völkerwanderung deutscher Künstler nach der ewigen Stadt ereignete. Wenn wir schon während der letzten Lebensjahre von Mengs einen starken Zuzug von Deutschen wahrgenommen haben, so steigerte sich dieser in der nächsten Zeit noch in unvergleichlichem Mass. 1781 kam Bergler, 82 Angelika Kauffmann, Tischbein, Füger und Bury, 84 Schütz, Heinrich Meyer und Kölla, Dannecker, Scheffauer, Hetsch und die beiden Genelli, 86 Biermann. Zugleich wurde die Romfahrt jetzt auch bei den deutschen Schriftstellern üblich: nacheinander erschienen Heinse, Hirt, Moritz, — bis endlich 1786 Goethe auftritt und der Romverehrung Deutschlands ihren klassischen Ausdruck gibt.

Überblicken wir diese ganze Reihe, der noch eine beträchtliche Anzahl unbedeutenderer Namen hinzuzufügen wäre, so stellt sich nur Bergler noch als ein direkter künstlerischer Abkömmling von Mengs dar; er war von dem in Mailand wirkenden Mengs-Schüler Knoller ausgebildet, folgte in Rom Maron's Anleitung; doch verliess er Italien schon 1786. Die übrigen damals auftretenden Künstler sind schon entschieden Vertreter einer jüngeren Epoche, für die hauptsächlich zwei Persönlichkeiten bezeichnend sind: Angelika Kauffmann [8]) (geb. 1741) und Wilhelm Tischbein (geb. 1751).

Mit der von den Zeitgenossen hochgeschätzten Malerin trat ein neues Element in das deutsche Künstlertum Rom's

ein. Neben eine mehr verstandesmässige Auffassung der Antike, wie sie Mengs besass, neben eine trockene und nüchterne Kunstübung, die sowohl ihm wie auf anderem Gebiet Philipp Hackert eigen war, trat nun die Gefühlsinnigkeit und Gemütstiefe einer schöpferisch begabten Frauenseele. Es war dies unstreitig ein Gewinn, aber ein solcher, der zugleich auch Schaden stiftete. Denn man kann nicht verkennen, dass die von uns schon öfters beobachtete Neigung, die antike Kunst in zu sentimentaler Beleuchtung und darum mit einseitigem Urteil zu betrachten, durch die Wirksamkeit einer so fruchtbaren und erfolgreichen Künstlerin sehr gesteigert wurde. Einsichtige Personen waren freilich über die Mängel von Angelika's Talent und Können nie im Zweifel; aber die Masse des Publikums fiel ihr zu, — und die trefflichen Eigenschaften, die sie als Frau wie als Künstlerin besass, hinderten auch die strengeren Richter, ihre Meinung gar zu laut zu äussern.

Angelika war 1741 in der Schweiz geboren und hatte schon während ihres längeren Aufenthalts in England sich hohe Anerkennung verschafft. Eine traurige Erfahrung, welche ihr die Ehe mit einem gewissenlosen Abenteurer brachte, eine Ehe, die nachträglich für ungiltig erklärt werden musste, diente nur dazu, das allgemeine Mitgefühl für sie um so mehr wach zu rufen, und ihre Gestalt um so interessanter zu machen; ihrem Charakter hatte dieses Erlebnis nicht den mindesten Makel aufgedrückt. Als sie endlich 1782, mit dem Venetianer Zucchi vermählt, nach Rom übersiedelte, war sie auch dort keine Fremde. Schon in früher Jugend hatte sie dort geweilt, und es war ihr damals die Ehre zu Teil geworden, Winckelmann malen zu dürfen. Jetzt nach zwanzig Jahren drängte sich alles ihr zu, um von ihr porträtirt zu werden, und sie wurde in diesem Fach durch die Gunst des Augenblickes zu wahrer Berühmtheit emporgehoben. Ihr Selbstporträt in Florenz wird für alle Zeiten ein ansprechends und schönes Werk bleiben. Zeigte sich schon in den Bildnissen ihre

Neigung, die Personen in die Sphäre der Antike hinüberzuführen, so ist in ihren historischen Compositionen die Neigung zur Antike noch mehr vorherrschend. Die Stoffe sind zum grössten Teil dem Altertum entnommen; doch ist ihnen freilich jene Süsslichkeit der Auffassung nur allzuoft aufgeprägt. Auch haben diese Bilder nicht soviel Beifall gewinnen können als die Porträts; die Schwächen der Künstlerin waren in ihnen auch den Zeitgenossen sichtbar. Immerhin sind auch von ihnen eine grosse Anzahl auf feste Bestellungen aus entfernten Ländern gemalt und daher auch in die Ferne gewandert; so nach Russland auf Antrieb Katharina's der Zweiten, die Angelika's Kunst ebenso wie die Hackert's und anderer Deutschen hochschätzte.

Doch mehr denn als Künstlerin hat Angelika als Persönlichkeit in Rom Bedeutung gehabt. Ihr Haus auf Trinità dei Monti, war eine Stätte edelster Geselligkeit, an die nichts Unreines sich heranwagen durfte. In Mitten des ausgelassenen Treibens des jungen deutschen Künstlervolkes war ein solches, hohe Achtung forderndes und geniessendes Haus von grossem Wert. Angelika's Gatte hatte an dieser sozialen Stellung wenig Verdienst; er war ein ehrenwerter, aber beschränkter, hauptsächlich auf Gelderwerb bedachter Mann, der das Talent seiner Frau als Goldgrube wohl zu schätzen wusste. Eng mit dem Hause verbunden war der uns schon bekannte Hofrat Reiffenstein. Der Zuneigung, deren sich Angelika überall erfreute, ist noch heute ihr Briefwechsel der schönste Zeuge; besonders ihre Briefe an Goethe[9]) bekunden das zarteste und reinste Freundschaftsverhältnis. Ueber die Form muss man dabei freilich hinwegsehen; denn Angelika war das Deutsche weniger geläufig als das Italienische und Englische.

Ein ganz anderes Charakterbild gibt uns der meistgenannte, deutsche Maler im damaligen Rom. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein war ein robuster Mann von kühlem und ruhigem Egoismus, dem diese Eigenschaften unter dem weichen und empfindsamen Ge-

schlecht jener Tage eine sichere und mühelose Ernte gestatteten. Er verstand zwar auch die Sprache seiner Zeit zu reden und in Briefen ideale Künstlergesinnungen zu beteuern: aber man glaubt sie ihm nicht sie klingen schulknabenhaft; wo er aber von vorteilhaften Connexionen, zu erwartenden Aufträgen, von schönen Geschenken und guten Einnahmen zu reden hat, da spricht ein wahrer Mensch. Er verstand es, die berühmte Courtisane Miss Hart, spätere Lady Hamilton, als Iphigenie darzustellen; „ein Künstler, der dergleichen vermochte, war in dem bedeutenden geselligen Kreise eines Ritter Hamilton sehr wohl aufgenommen".[16]) Tischbein's Talent war sehr vielseitig; er war Porträt- wie Historienmaler, vernachlässigte aber auch das Studium der Landschaft nicht.

Die Möglichkeit nach Italien zu gehen, hatte ihm Goethe verschafft, den Lavater auf den jungen Maler aufmerksam machte. Auf Goethe's Empfehlung gewährte der Herzog Ernst von Gotha ihm eine, wenn auch geringe Pension, die ihn in den Stand setzte, in Rom nicht nur Tagelöhnerarbeit zu betreiben, sondern auch eigenen Planen und Conceptionen nachzugehen. Ein „Konradin von Schwaben" war in dieser Zeit Tischbein's Lieblingswerk, mit dem er nicht nur sein künstlerisches Können, sondern auch seine patriotische Gesinnung zu zeigen wünschte. Goethe glaubte, in ihm eine Stütze seiner eigenen und überhaupt der heimischen Kunsbestrebungen gefunden zu haben, erfuhr aber darin eine Enttäuschung, als Tischbein mit geschickter Voltige aus dem gothaischen Dienst in den neapolitanischen sich hinüberschwang und dem Herzog Ernst das Nachsehen liess.

Ein solcher Charakter war indess unter den damaligen deutschen Künstlern in Rom eine Seltenheit; in der Mehrzahl waren es herzensgute Jungen, die in einer wirklich rührenden Einfachheit und Harmlosigkeit hinlebten und froh waren, wenn sie für ein Aquarell oder eine Sepiazeichnung ein paar Scudi erhielten. Um von der Grösse der historischen und ästhetischen Eindrücke

Rom's sich Rechenschaft zu geben, besassen sie meist nicht die erforderliche Bildung; aber sie verehrten alles mit aufrichtigem Staunen, und mit dem bescheidenen Stolz, durch ihre Anwesenheit selber einen Teil dieser vornehmsten aller Welten zu bilden. Mit der Urteilslosigkeit dieser „Künstlerburschen" hängt ein sehr amüsanter Zug zusammen, ihre grenzenlose Fertigkeit im Auffinden neuer Meisterwerke. Überall meinen sie, wenn nicht einen Rafael oder Tizian, doch mindestens einen Carracci zu sehen, und beliebige Copieen, die aus dem Staube irgendwo hervorgezogen sind, werden Gegenstand lebhafter Anpreisung und schwunghaften Handels. Wenn man dazwischen wohl Verdacht schöpft, dass dieser eifrige Optimismus aus zweifelhaften Motiven hervorgehe, so ist in den meisten Fällen die bona fides der Finder und Verkäufer doch ausser Frage. Weniger reinlich erscheinen diese Künstler in der Art, wie sie jene Meisterwerke selbst an sich brachten; da handelte es sich meist darum, italienische Diener oder Trödler in Geriebenheit zu übertreffen. Natürlich mussten nach dem Geschmack der Zeit die erstandenen Werke vor dem Verkauf restaurirt werden; wenn der augenblickliche Besitzer das nicht selbst vermochte, so boten sich ihm viele hilfreiche Hände an. Gemälde wurden besonders von Andres wiederhergestellt, für den sogar Philipp Hackert in einem eignen Brief über die Berechtigung der Restaurationen eintrat. Der Ergänzung von Statuen widmete sich, wie früher Cavaceppi, so auch jetzt ein italienischer Bildhauer, Namens Albacini, fast ausschliesslich. Er war äusserst gesucht, und konnte in dieser Arbeit vollauf genügende Beschäftigung finden, während seine eigenen Werke nur wenig geschätzt waren und er deshalb von selbständigem Schaffen mehr und mehr abliess; (eine seiner wenigen eigenen Leistungen war das übrigens sehr einfache Grabmal von Mengs). Dies leidenschaftliche Verlangen nach Ergänzung der Antiken hielt bis in den Anfang unseres Jahrhunderts an, und einer der am frühsten seine Stimme dagegen erhob, war erst 1805

Goethe's Freund, Heinrich Meyer. Er sprach in dem Sammelwerk „Winckelmann und sein Jahrhundert“ [11]) das kategorische Urteil aus, „dass gute sowohl als schlechte Restaurationen in den meisten Fällen überflüssig, ja man mag sie nun mit Hinsicht auf das Studium der Kunst oder der Altertumskunde betrachten, verwirrend und schädlich“ sind. Gewiss ein bahnbrechend richtiges Urteil, wenn man nur an der Einschränkung „in den meisten Fällen“ festhält und ein Meisterwerk wie Thorwaldsen's Aegineten-Ergänzung nicht mitverdammt.

Doch kehren wir zu unsern Künstlern zurück. Mit Fritz Bury kam 1782 ein junger Maler nach Rom, der so recht den Typus des damaligen „Künstlerburschen“ darstellt. Stets enthusiastisch gegenüber der Kunst wie gegenüber den Menschen, leicht zu beeinflussen, aber auch leicht abgestossen: ebenso sanguinisch bewundernd und absprechend vor den Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart; redlich in seinem Streben und gutherzig gegen seine Umgebung; aber zugleich von einem naiven Egoismus, der ihm bisweilen die Reflexion, ob er nicht Rechte oder Interessen anderer verletze, ganz und gar verbaute; genügsam und sorgenlos, aber wenn die Gelegenheit es gab, auch verschwenderisch. Er versuchte sich mit Phantasie, aber ohne Glück in historischer und mythologischer Malerei, wurde jedoch in späterer Zeit ein tüchtiger Porträtmaler. Sein Landsmann Georg Schütz folgte ungefähr denselben Bahnen, doch mit weniger Leidenschaft und Frische; ein grösserer Hang zu behaglicher Lebensführung hinderte ihn an eifriger Arbeit und verschaffte ihm in der Künstlergesellschaft den Namen „Conte“ (Graf). Wenn eine alles lobende römische Zeitschrift ihm das besondere Lob konsequent fleissiger Studien spendet, so klingt das fast wie Hohn. Ein ganz anderer Mann war der Schweizer Heinrich Meyer, der 1784 in Gesellschaft seines Freundes Kölla in Rom eintraf. Während letzterer, besonders Porträtmaler, durch andauernde, zu frühem Tode führende Kränklichkeit an grösseren Leistungen verhindert wurde, gab

sich Meyer von Anfang an einem mit Zähigkeit fortgesetzten systematischen Studium hin, welches theoretische und praktische Ausbildung vereinigte und ihn, obgleich ihm ursprünglich die genügende Bildung fehlte, allmählich zu einem hohen Grade von Einsicht und Urteil kommen liess. Sein praktisches Können hielt freilich damit nicht Stich, und seine idealen wie historischen Compositionen blieben stets in einer gewissen Nüchternheit und Dürftigkeit stecken.

Zu bedeutenderen Leistungen brachte es der Württemberger Hetsch, der 1785 in Rom erschien. Zwei Gemälde, die während seines zweijährigen Aufenthalts entstanden, ein historisches und ein allegorisches, fanden grossen Beifall. Das eine stellte die triumphirende Tullia dar, welche über den Leichnam ihres Vaters wegfährt, das andere die Freigebigkeit, welche das Genie belohnt. Sie trugen dem Künstler in seiner Heimath grosse Anerkennung ein. Nachdem er noch einmal einige Zeit in Italien verbracht, wurde er zum Professor und Galleriedirektor in Stuttgart ernannt. Sein Landsmann Heinrich Dannecker wurde zur selben Zeit der nach Trippel angesehenste deutsche Bildhauer in Rom. Er hatte sich zwei Jahre in Paris aufgehalten und dort unter Pajou's Leitung gearbeitet; im Jahre 1785 wanderte er, mit seinem gleichstrebenden, wenn auch weniger begabten Gefährten Scheffauer, meistens zu Fuss, nach der sehnsuchtsvoll erstrebten Künstlerstadt. Während Scheffauer sich mehr mit Reliefarbeiten beschäftigte, strebte Dannecker nach grösseren monumentalen Arbeiten. Ceres und Bacchus, welche in Rom entstanden, begründeten seinen Ruf. Später nach Württemberg zurückgekehrt, schuf er in der berühmten Schillerbüste ein würdiges Seitenstück zu Trippels Goethebildnis.

Wir nennen endlich noch die Historienmaler Pitz, Schmid und Nahl, den Miniaturmaler Grund, den Kupferstecher Lips, die Landschafter Biermann und Genelli, die Architekten Genelli (Bruder des vorigen) und Verschaffeldt. Es waren unter diesen schon Künstler niederen

Rangs, die unter den tüchtigen eben mitliefen und, wenn sie hervorstachen, dies durch irgend welche Sonderbarkeit erreichten, wie Grund, der zugleich Dichter sein wollte, oder der kuriose Verschaffeldt, der trotz seiner mangelhaften Bildung ein neues Kunstprinzip gefunden zu haben meinte, und jeden mit seiner Verherrlichung der „Diagonallinie“ bestürmte.[12]) —

Eine so grosse Ansammlung deutscher Künstler in der fernen Weltstadt war selbstredend nur durch reiche Unterstützung der Mäcene und Liebhaber möglich. Die neue Kunstrichtung hatte kräftigen und häufigen Ansporn gegeben, die Kunst zu pflegen. Deutsche Fürsten wetteiferten darin, sowohl jungen Talenten die Ausbildung in Rom zu ermöglichen, als auch bewährten dort lebenden Künstlern Aufträge zu erteilen. Die Herzöge Carl August von Sachsen-Weimar und Ernst von Sachsen-Gotha zeichneten sich besonders dadurch aus; der Fürst von Waldeck erwies sich als eifriger Gönner, als er in Rom weilte. Die preussische Regierung liess für die Zwecke der Akademie in Rom arbeiten. Von auswärtigen Monarchen war es besonders Katharina die Zweite, welche vorzugsweise deutschen Künstlern wie Hackert und Angelika Kauffmann Aufträge erteilte. Auch grosse Privataufträge kamen aus Russland, wie an Trippel das grosse Grabdenkmal des Grafen Tschernyschew in Moskau. Von den Fremden, die kürzer oder länger sich in Rom aufhielten, waren schon damals die Engländer als besonders kauflustig und zahlungsfähig bekannt. Sehr viel erwarb der Lord Bristol, den wir schon früher als Käufer der antiken Gemälde aus der Villa Massimi kennen gelernt haben. Er war ein Mann ohne feinere Empfindung, die groben Sonderlingsmanieren, welche er sich angelegt hatte, kosteten ihn keine Mühe, sondern entsprachen seinem Wesen; aber er hatte den Ehrgeiz, als Mäcen der Künstler aufzutreten, und das war immerhin von Wert. So erhielt beispielsweise der savoyische Maler Jacob Berger von ihm eine förmliche Pension, für welche er seinem Brotherrn

eine ganze Reihe von mythologischen und biblischen Bildern lieferte. Neben dem spleenigen Lord stand der industriöse und zähe Geschäftsmann Jenkins. Ursprünglich als Maler nach Rom gekommen, hatte er es später einträglicher gefunden, seinen zahlreichen, Rom besuchenden Landsleuten als Wechsler und Makler zu dienen; er war Banquier geworden und hatte es als solcher zu einem schönen Vermögen gebracht; nun trat er auch in den Kunsthandel ein; doch weniger zum Zweck des Sammeln als des Wiederverkaufs. Auch Antiken erwarb er, um mit ihnen einträglichen Handel zu treiben. Ein Kunstfreund edlerer Art war der aus Österreich stammende Graf Friess, der sich bald in Rom, bald in Neapel aufhielt und ein wahres lebendiges Interesse für Künstler und Kunstwerke tätig bekundete. Einen umfassenden Auftrag erhielten Schütz, Bury, Unterberger und Dies durch den dänischen Gesandten in London, Baron Diede, welcher einen grossen Saal nach einem einheitlichen Plan mit dekorativer Malerei, mit mythologischen Scenen und landschaftlichen Veduten schmücken liess.[13])

Beengend für die Künstler war die sehr ausgeprägte Neigung der Auftraggeber, von ihnen Copieen anfertigen zu lassen. Die Landschaftsmaler freilich erhielten Auftrag zu selbständigen Arbeiten, doch selten in Öl, meistens in Aquarell oder Tempera; den Porträtmalern fehlte es natürlich nicht an Arbeit; aber historische oder mythologische Originalgemälde in Öl, wie sie dem Geschmack und dem Streben der Künstler entsprachen, ausführen zu lassen, dazu entschloss man sich nur selten. Jenseit der Alpen wünschte man vielmehr, die Gemälde der grossen Meister, deren Ruhm jetzt von Neuem durch die Welt erscholl und die man vielleicht selbst in Italien bewundert hatte, vor Augen zu haben, und so gab man immer neue Aufträge zu Copieen. Rafael war vor Allem gesucht; dann Correggio, Tizian, die Caracci, besonders Annibali's Fresken im Palazzo Farnese. Teils wünschte man mit diesen Copieen förmliche Gemäldegallerien zu

bilden, entsprechend den Sammlungen von Gipsabgüssen für die Plastik; (diesem Gesichtspunkt folgte z. B. Goethe, als er später eine Reihe römischer Künstler für Weimar arbeiten liess); teils wünschte man die Copieen auch zu Studienzwecken zu erhalten, da man auch den jüngeren Schülern, die noch nicht nach Italien entlassen werden konnten, Gelegenheit bieten wollte, von den Werken der grössten Meister wenigstens indirekt zu lernen; so verfuhr z. B. die Berliner Akademie. Leider liess man sich auch dabei nicht selten von jener Schwächlichkeit und Süsslichkeit des Geschmackes leiten, die wir an der damaligen Auffassung der Antike schon öfter getadelt haben. So schrieb der Minister von Heinitz an einen Beauftragten der Akademie, der Figuren aus Michelangelo's jüngstem Gericht kopirte, mit Unwillen: „Die Teufels-Figuren und Qualen der Verdammten sind Gegenstände, die heutzutage nicht mehr goutiret und gemalt werden; den jungen Leuten, die man nach seinen Zeichnungen will kopiren lassen, müssen schöne Bildungen, angenehme Charaktere, Hände und Füsse von schönen Formen vorgelegt werden, und nicht Teufels-Physiognomieen und Krallen.“[14]) So komisch und bedauernswert zugleich dieser naive Erguss auch erscheint, so muss eine historische Betrachtung ihn doch aus seinen berechtigten Voraussetzungen erklären: man hatte sich eben mit mühevollem Streben von der Herrschaft des Barock, von dem gaukelnden Irrlicht Bernini frei gemacht, man hatte zugleich erkannt, an welche Willkürlichkeiten und Ausschreitungen Michelangelo's das Barock angeknüpft hatte, und so musste der grosse Florentiner gerade dem eifrig Strebenden als ein mindestens gefährlicher Führer erscheinen. Ging doch der gleichzeitige Italiener Milizia, den wir schon kennen lernten, soweit, Michelangelo und Bernini ohne Weiteres neben einander als Verderber der Kunst zu nennen! Von solcher Engherzigkeit waren die deutschen Künstler weit entfernt. Oft beklagten sie sich auch über die sich wiederholenden, immer gleichartigen Copiraufträge; doch abhängig wie sie meist

waren, mussten sie sich fügen. Wenn jedoch das freie Schaffen der Künstler auf diesem Wege beeinträchtigt wurde, so war der Zwang des Copirens desto nützlicher für die jüngeren, noch in der Ausbildung begriffenen Künstler, welche darin die beste Schule ihres Könnens fanden. Weit war man damals entfernt von dem sonderbaren, heutzutage herrschenden Dünkel, nach welchem durch die Nachahmung grosser Meister die Entwicklung des Künstlers geschädigt werden soll, als ob nicht in jedem Beruf der Schüler vom Meister zu lernen hätte, und sich freuen müsste, wenn das günstige Schicksal ihm zu lernen erlaubt. Vielmehr beherrschte dies Gefühl der ehrfurchtsvollen Freude ganz und gar die jungen Enthusiasten, wenn sie zum ersten Mal das Vatikanische Belvedere oder die Stanzen und Loggien betraten.

Und nicht minder wie die Künstler auch die Schriftsteller. Sie bilden ein wichtiges Contingent der deutschen Romfahrer; sie vor Allen vermittelten die stete geistige Verbindung zwischen den Künstlern und dem Mutterlande; sie verbreiteten in immer weitere Kreise die Botschaft von dem unvergleichlichen Glück des römischen Daseins, welche ein Mengs und Winckelmann doch nur wenigen Auserwählten verkündet hatten. Auch von ihnen traf eine zahlreiche Schaar während der achtziger Jahre in Rom ein.

Erst allmählich entwickelten sich zu Schriftstellern Heinrich Meyer und Aloys Hirt. Den ersteren haben wir schon flüchtig kennen gelernt und werden ihn noch oft nennen müssen. Ihn machte der Trieb der Beobachtung und der Generalisirung des Beobachteten allmählich zum wissenschaftlichen Schriftsteller; wenn auch sein Hauptwerk endlich eine Geschichte der Kunst geworden ist, so blieb er in Wahrheit seinem Wesen nach doch immer ein Systematiker, der die Kunstwerke, wie der Botaniker die Pflanzen, in Klassen und Ordnungen abteilte. Einen ganz anderen Typus finden wir in Hirt. Von Anfang an zog diesen realistischen Menschen das Individuelle und Charakteristische an; als er 1782 ein

Dreiundzwanzigjähriger mit mangelhafter Bildung in Rom eintraf, war er noch nicht im Stande, die Ergebnisse dieser seiner geistigen Anlage klar zu formuliren und wissenschaftlich zu begründen; aber er empfand schon, dass ihn ein bestimmtes Etwas von der massgebenden Betrachtungsweise eines Mengs oder Winckelmann oder Lessing trennte; und aller Verkehr mit Künstlern und Schriftstellern der herrschenden Richtung vermochte nicht diese Besonderheit seines Geistes zu ersticken. Seine Sache sei allerdings sehr choquant, schreibt er 1789 an Goethe [15]), sich mit Winckelmann, Lessing und Herder's kritischen Wäldern in Widerspruch zu setzen; aber er könne nicht anders. Allmählich gewann er aber durch diese so wertvollen Beziehungen an Bildung und sicherem Können, so dass er an der Seite von Moritz, dann in Schiller's Horen als Schriftsteller auftreten durfte, und endlich es zum Berliner Akademiker und Universitätsprofessor brachte. Die Einseitigkeit seiner Kunstbetrachtung blieb aber stets dieselbe und wurde von Goethe in den „Propyläen" eifrig bekämpft.

Zwischen Meyer und Hirt, zwischen den Systematiker und den Individualisten dürfen wir als vermittelndes Glied den ästhetisch fein beanlagten Karl Philipp Moritz stellen, welcher der Kunstwissenschaft vielleicht entscheidenden Nutzen hätte bringen können, wenn er sich entschlossen hätte, die einzelnen Fragen, denen sein unruhiger Geist sich zuwandte, erschöpfender zu behandeln, statt mit raschem Wechsel von der einen zur andern zu streifen. Er war in Deutschland schon als Romanschriftsteller bekannt und geschätzt, als ihn eine unglückliche Leidenschaft in peinliche Verwicklungen brachte und ihn 1786 zu einer fluchtartigen Reise nach Italien veranlasste. Die düstere und zerrissene Stimmung, in welcher er dort eintraf, war am allerwenigsten geeignet, ihm die richtige und fruchtbare Aufnahme der grossen Eindrücke zu ermöglichen, und er hatte es hauptsächlich Goethe's erhebender Einwirkung zu verdanken, wenn er aus seinem traurigen Zustande herausgerissen

und zur Ausbildung seiner glücklichen kunstphilosophischen Anlage geführt wurde, welche sich besonders in der später noch zu betrachtenden Schrift „Von der bildenden Nachahmung des Schönen“ kund gab.

Aber auch nicht ohne Gefahr schlimmer Abwege war die Begeisterung der Italienfahrer, welche in der Literatur ihren Ausdruck fand. Der talentvolle und von leidenschaftlicher Kunstbegeisterung glühende Wilhelm Heinse, der von 1781—83 in Italien weilte, träumte hier einen Traum von ungebundner Sinnenlust, die ein goldenes Zeitalter heraufführen sollte. Wenn Goethe in seiner objektiv-ästhetischen Art, unbekümmert um die Missverständnisse geistloser Menschen, es aussprach, dass die menschliche Gestalt den würdigsten Stoff für den Künstler abgebe, so huldigte Heinse demselben Satz mit der groben Lüsternheit einer schrankenlosen Genusssucht. Seine Schilderungen dessen, was er für ein künstlerisch freies und würdiges Dasein hielt, sind zum Teil von wilder Phantastik, zum Teil von einem ausgeklügelten Raffinement; trotzdem war seine künstlerische Empfindungsfähigkeit ächt und gesund. Diese schönheit- und wollusttrunkene Gestalt dürfte unter den kunstbegeisterten Deutschen jener Zeit nicht fehlen, so wenig wie die Danae oder Jo des Correggio unter den Schöpfungen der Renaissance. Was die künstlerische Begabung Heinse's über allen Zweifel erhebt, ist, dass er trotz aller verzehrenden Leidenschaft doch Objektivität behält, um die einzelnen Künstler und ihre Werke unparteiisch zu schätzen und zu schildern. Spricht er vom Apoll oder der medicäischen Venus, preist er Rafael oder Michelangelo oder Tizian, — überall glauben wir ihn auf dem Gipfel seiner Begeisterung zu finden, und wir sind überrascht, ihn sogleich bei anderem Anlass auf anderem Wege wieder die gleiche Höhe erstürmen zu sehen. Eine gewaltige fortreissende Wirkung auf die Zeitgenossen musste von seinem „Ardinghello“ ausgehen, und, auch auf Kreise, welche durch andere als so gewaltsame Mittel für die Kunst nicht zu gewinnen waren.

Wer so sehr allem Erzwungenen, Unorganischen feind war wie Goethe, dem musste solches Auftreten und solche Wirkung auf's höchste missfallen. Wer so sehr des eigenen Kunstverständnisses und seines künstlerisch erziehenden Lebensberufs sicher war, der musste den schroff von sich weisen, dessen Empfindung sich mit so unlauteren Elementen mischte und der so tumultuarische Mittel anwandte, um sein Evangelium zu verkünden. Wie Luther die Schwarmgeister, so verabscheute Goethe Heinse und den „Ardinghello". Und im Jahr 1786 zog er selbst über die Alpen, um seine allen Deutschen vorbildlich gewordene „Italienische Reise" zu erleben und durchzuproben.

Vierter Abschnitt.

Goethe's erster Aufenthalt in Rom 1786—1787.

Es war am 29. Oktober 1786, dass Goethe durch die Porta del Popolo in Rom einfuhr, erfüllt nur von dem Drang zu sehen und zu erkennen, aber bestimmt selbst als eine staunenerweckende Erscheinung hier zu wirken und zu erziehen. Bis dahin war er gereist, ohne mehr einzuheimsen als was er aus Büchern schon gelernt hatte; er hatte das Land, das Volk, die Kunst mit Sympathie, aber doch ruhiger Kritik beobachtet. Jetzt fühlte er sich überwältigt, wenn auch nicht überrascht; hatte er doch in Terni schon mit der Sehnsucht eines Priesters, der eine Offenbarung erwartet, ausgerufen: „Rom! Rom! — — Noch zwei Nächte! und wenn uns der Engel des Herrn nicht auf dem Wege schlägt, sind wir da." Und als er eingetroffen war, schrieb er: „Ich fange nun erst an zu leben und verehre meinen Genius." Der Genius, der ihn dahin geführt hatte, war zugleich

ein guter und schützender Geist für die ehrlichen, aber jeder in seiner Art beschränkten, braven Deutschen, die sich in Rom ihren Weg durch das Labyrinth der Menschheitsgeschichte suchten, aber dabei ziemlich blind umhertappten. Goethe wurde ihnen der Führer, und nichts beweist mehr die Universalität, die vollendete Menschlichkeit dieses Mannes, als dass er Jedem der Seinige werden konnte, obgleich er nichts anderes sein wollte als er selbst.

Zuerst wurde Goethe mit Tischbein bekannt, mit dem er schon seit einigen Jahren in Briefwechsel stand. Es war in der Locanda auf dem Wege nach St. Peter, wo Goethe Tischbein's Kommen erwartete; als dieser eintrat, stand er von seinem Sitz am Kamin auf, und stellte sich mit den einfachen Worten: „Ich bin Goethe" vor. „Ich erkannte im Augenblick den Mann", schrieb Tischbein nach vielen Jahrzehnten, „der das Wellengetöse des menschlichen Gemüths in seiner Tiefe kennt." [1]) Goethe zog sogleich in die geräumige Wohnung des in Rom längst heimischen Malers, das heute mit einer Gedenktafel geschmückte Haus am Corso gegenüber Palazzo Rondanini, und gewann dadurch sowohl einen nützlichen Cicerone als auch eine feste, Behagen schaffende Wohnstätte in der unermessliche Anforderungen an ihn stellenden geistigen Sphäre der ewigen Stadt.

Das antike Rom war es, das ihn zuerst anzog. Gieng doch der gesammte Zug der Zeit sehnsüchtig dorthin zurück, verehrte man doch auch die Renaissance eben nur als Wiedergeburt des Altertums! Das Pantheon preist er als das grösste Werk aller Zeiten, „der inneren Grossheit nach", den Apoll von Belvedere als das genialste, so genialisch, dass es „unmöglich scheint." Aber auch die äussere Grösse der ungeheuren kaiserlichen Bauten wirkt mächtig auf ihn, und erhält ihr nicht minder erschütterndes Gegenbild in dem Eindruck der nicht mehr zu ermessenden Zerstörung; niemals glaubt er die Dinge der Welt so richtig geschätzt zu haben als hier, wo man ein Mitgenosse der grossen Rathschlüsse

des Schicksals wird. Dass dabei die Urteile im Einzelnen in dem Bann ihrer Zeit stehen, ist selbstverständlich. Goethe kam nicht als Kenner antiker Kunst nach Rom, sondern als Lernender, als Schüler von Winckelmann und Mengs. Welche Hymnen hatte nicht Winckelmann dem Apoll von Belvedere gewidmet? wie sollte nicht Goethe zuerst den genialen Schwung dieses Werkes bewundern, ohne sich durch kritische Bedenken einnehmen zu lassen? Aber schon nach wenigen Tagen fühlte er, dass die wesentliche Aufgabe sei, die einzelnen Epochen des alten Rom zu sondern, eine Arbeit, die freilich Jahre erfordern müsse! Und sein eigenes Urteil entwickelte sich rasch zur Selbständigkeit.

In der neueren Kunst gehörte sein Herz von Anfang an Rafael, dessen heitre Grösse gerade das ihm gewährte, was er bei seiner Flucht aus den engen und durch ein persönliches Missverhältnis getrübten Weimarer Verhältnissen gesucht hatte; die Loggien und Stanzen wurden ihm Stätten des vertrautesten geistigen und seelischen Geniessens; aber zugleich auch des Lernens; denn in die Gesetze von Rafaels Schaffen einzudringen, die Klarheit und Angemessenheit seines künstlerischen Denkens sich zu vollem Bewusstsein zu bringen, erkannte er als eine ernste Aufgabe. Ferner blieb Michelangelo seinem künstlerischen Denken; er erwies sich auch darin als ein Sohn seiner Zeit; andererseits aber fasste er die rein persönliche Grösse des Florentiners doch mit ganz anderem kongenialem Verstehen und Empfinden auf als seine Zeitgenossen.

So viel er aber zu schauen und zu lernen hatte, dennoch wurde er sogleich auch ein Lehrer und Erzieher. Ueber seinen Umgang mit den Künstlern sind uns aus dem erstmaligen römischen Anfenthalt wenig direkte Zeugnisse erhalten; aber wir können auf ihn zurückschliessen aus dem dankerfüllten Bericht des uns schon bekannten Karl Philipp Moritz. „Der Herr von G." schrieb Moritz am 20. November in sein Tagebuch, „ist hier angekommen, und mein hiesiger Aufenthalt hat da-

durch ein neues und doppeltes Interesse für mich gewonnen. Dieser Geist ist ein Spiegel, in welchem sich mir alle Gegenstände in ihrem lebhaftesten Glanze und in ihren frischesten Farben darstellen. Der Umgang mit ihm bringt die schönsten Träume meiner Jugend in Erfüllung, und seine Erscheinung, gleich einem wohltätigen Genius, in dieser Sphäre der Kunst, ist mir, sowie mehreren ein unverhofftes Glück.“ [2]) Vor einigen Tagen, fährt Moritz fort, habe er mit Goethe und einigen Künstlern die mit ihm zusammen wohnten, einen Spaziergang nach der Villa Pamphili, jener herrlichen hinter dem Janiculus gelegenen Parkanlage, unternommen, und eine neue Welt von Ideen und von herrlichen Eindrücken habe sich durch diesen doppelten Genuss ihm zugleich eröffnet. Jene Künstler, die mit ihm zusammen Goethe's Gesellschaft geniessen durften, waren sicherlich Fritz Bury und Georg Schütz, welche Goethe allerdings erst bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom als seine und Tischbein's Hausgenossen nennt, die aber jedenfalls nicht andere als Vorgänger gehabt hatten. Beide haben wir schon kennen gelernt und beiden wusste Goethe ein fördernder, pädagogischer Freund zu werden. Schütz erkennt dies in seinen Briefen ausdrücklich an, wenn er an Goethe's Mahnungen zu geordneter, zweckmässiger Lebensführung dankbar gedenkt; Bury trat zu ihm in ein ganz einzigartiges Pietätsverhältnis, in welchem er sich gern gefallen liess, wenn Goethe ihn ohne Umschweife als grosses Kind behandelte, worin er aber auch die Rechte eines Kindes ohne Bedenklichkeiten geltend machte. Die impulsive und „passionirte“ Natur des jungen Künstlers suchte Goethe zu beruhigen und zu festigen, und mit kindlicher Einfalt bekennt der Zögling, wie Goethe ihm verboten habe, in dieser oder jener Art seinen Affekt zu äussern. Auch sein künstlerisches Streben erhielt von Goethe Richtung und Mass; er wurde auf gute Muster gewiesen und besonders angeleitet, durch Kopiren sein haltloses Wesen nach jenen zu schulen und zu festigen; denn Goethe war der sehr richtigen

Meinung, dass die Ausbildung der eigenen Individualität nur den aussergewöhnlich begabten Künstlern zukäme während es den andern obliege, sich gesetzmässig zu fügen und zu formen.

Bury erfuhr dabei kein Unrecht; denn seine spätere Entwicklung hat gezeigt, dass er wohl im Porträt Tüchtiges leisten konnte, dass aber zu selbstständigen mythologischen oder historischen Compositionen, nach denen anfangs sein Ehrgeiz sich streckte, die Begabung nicht ausreichte.

Schon zu Anfang seines Aufenthaltes wurde Goethe auch mit Johann Heinrich Meyer bekannt. Gleich beim ersten Zusammentreffen fiel er ihm durch seine kunsthistorischen Kenntnisse auf, indem er ein Bild des Venetianers Pordenone verständnisvoll charakterisirte. Bald fand Goethe in ihm den Lehrmeister, welchen er suchte. Meyer hatte, wie wir schon sahen, das Systematische, Geordnete in seinem Denken und Tun, was auch in Goethe's Wesen eine so wichtige Seite, ein nicht wegzuwerfendes väterliches Erbteil bildete. Tischbein war zu unruhig und springend, um Goethe auf die Dauer Genüge zu tun, wenn er ihm auch eine erste Einführung in die römischen Schätze bieten konnte; mit Meyer aber entwickelte sich ein Lebensverhältnis, wenn auch in langsamem, allmählich sich entwickelndem Fortschritt. Schneller reifte zu persönlichem Wert, aber ohne die Bedingungen dauernden Bestehens das Verhältnis zu Angelika Kauffmann. Schon bald war Goethe in dem idyllischen Hause auf Trinità dei Monti bekannt geworden und war der stillen und gehaltenen, aber doch im Innersten unbefriedigten Künstlerin der liebste Seelenfreund geworden. Er wirkte auf sie wie Frau von Stein auf ihn gewirkt hatte: er gab ihr Harmonie und Ruhe, er söhnte sie mit ihrem Schicksal aus. Dagegen vermochte sie ihm nichts zu geben, als die verständnisvolle Empfänglichkeit ihres Gemüts; er rühmt sie als „eine treffliche, zarte, kluge, gute Frau," aber er spricht von ihr doch immer mit einer gewissen mitleidigen Weich-

heit; ihr sittlicher Charakter erringt zwar seine Achtung, aber ihre Persönlichkeit imponirt ihm nicht; er fühlt sich in jedem Augenblick weit überlegen. Anziehend aber musste ihr Umgang für ihn in seltenem Mass sein, weil er in ihr eine der wenigen Seelen fand, welche für sein neues dichterisches Ideal, für Stil und Inhalt der „Iphigenie" empfänglich waren. Was er ausarbeitete, indem er die feinsten Nerven seines Wesens mit Ausschliessung aller gröberen Töne anklingen liess, was dem deutschen Publikum noch viel zu subtile und innerliche Kunst schien, das fand bei dieser vereinsamten Malerin beglückteste Anteilnahme.

Ein so nahes Verhältnis des Verständnisses oder des gemeinsamen Strebens konnte sich zwischen Goethe und dem in seinen Kreis aufgenommenen Aloys Hirt nicht ausbilden; aber trotzdem bewies Goethe auch ihm Interesse und Fürsorge. Er schätzte sein aufrichtiges Streben, wenn er auch mit seinen Anschauungen über den Wert des „Charakteristischen" nicht übereinstimmte, er schätzte seinen festen und ehrlichen Charakter, der ihm Gunst und Gnade, auf die er in seinem Fortkommen doch angewiesen war, zu suchen erschwerte, und er suchte ihm deshalb seinen Weg zu erleichtern. Kaum drei Wochen, nachdem er in Rom eingetroffen, empfahl er ihn Wieland für den „Merkur" als ständigen Berichterstatter über römisches Kunstleben: „Er ist im Werden," schrieb er, „ein trockener, treuer, fleissiger Deutscher . . . . . gern wünscht' ich einem Landsmann, der sich redlich in der Fremde nähren will, zu helfen." Zugleich machte Goethe aber auch weitere, über das Persönliche hinaus gehende Gesichtspunkte geltend; schon jetzt, kaum nach Rom gelangt, will er mittels des Merkur „etwas Gutes beginnen", nämlich ein Organ der Mitteilung zwischen Deutschland und Italien schaffen; den Reisenden soll es interessant werden, um sie auf Italien vorzubereiten oder nach der Rückkehr sie daran zu erinnern, und diejenigen, welche nicht reisen können, soll es für die Entbehrung entschädigen.[3]) Wieland jedoch lehnte ab.

Er gehörte, obgleich in Weimar Goethe's Genosse, doch einem andern Bildungskreise an, römische Luft hatte ihn niemals angeweht, und die Antike, welche er in so vielen seiner Schriften verführte, hatte nichts gemein mit der Idealwelt Winckelmann's, noch mit der realistischen Altertumsforschung eines Hirt. Für ihn waren die Figuren aus dem Altertum noch die beliebig von der Dichterhand zu bewegenden Marionetten, zu welchen die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts sie gemacht hatte, zierlich und heiter, — und er zweifelte wohl nicht mit Unrecht daran, dass das grosse Publikum, für welches sein „Merkur" bestimmt war, zu einer ernsteren und tieferen Betrachtung willig sein werde. Wenigstens hatten weder die später von Hirt und Moritz gemeinsam herausgegebene Zeitschrift, noch sogar Goethe's Propyläen sich der Gunst des Publikums zu rühmen.

So weitherzig und menschlich gross wir Goethe in all diesen Beziehungen und Verhältnissen finden, so hatte sein Entgegenkommen doch auch seine bestimmten Grenzen an der unverrückbaren Sicherheit seiner Grundsätze. Das hatte Friedrich Müller zu erfahren, dem er doch selbst den Weg nach Italien erst erschlossen hatte. An Müller's Arbeiten, die wir oben schon charakterisirt haben, konnte Goethe kein Gefallen finden. Schon 1781 hatte er in einem zwar wohlwollenden, aber doch sehr unumwundenen, mit genialer Sicherheit geschriebenen Brief Müller davon unterrichtet, dass er weder an seinen Stoffen — dem Streit Michaels und des Teufels um den Leichnam Mosis, und der ehernen Schlange — Gefallen finden, noch seine blos „stammelnde" Ausführungsweise billigen könne.[4]) Müller war jedoch auf seine Ratschläge nicht eingegangen, so dass das Verhältnis sich löste und Goethe, der nun seine Fürsorge Tischbein zuwandte, schon 1782 diesen weit über den unglücklichen Dichter setzte, der sich zu früh den Namen „Maler" beigelegt habe. In Rom kümmerte er sich um Müller nicht; freilich suchte auch dieser ihn nicht auf, liess vielmehr seinen Missmut über Goethe's Gefolgschaft,

die Schütz, Bury, Hirt brieflich freien Lauf. Nur einmal haben beide Männer sich flüchtig in der Villa Medici gesehen.[5])

Ganz und gar fern hielt sich Goethe von der spezifisch vornehmen Gesellschaft, auch der Deutschen. Er konnte das freilich um so eher, als es den Deutschen in Rom an einem hochgestellten und glücklich situirten Vertreter, der zugleich Mäcen der Künstler gewesen wäre, fehlte. Der Prinz Liechtenstein, mit dem er auf Hirt's Betreiben eine flüchtige Karlsbader Bekanntschaft erneuerte, konnte als solcher nicht gelten; er war ein junger, noch unfertiger Mann, der sich vorübergehend in Rom aufhielt, und sich um Künstler und Gelehrte wohl aus einem gesunden, harmlosen Interesse kümmerte, aber nicht als ihr Beschützer und Gönner auftreten konnte.[6]) Wer es aber gekonnt hätte, der Vertreter des Kaisers, Kardinal Hrczan, der sehr wohl eine seine Nation ehrende Stellung in der Art des Kardinals Bernis hätte einnehmen können, war hiezu als Persönlichkeit ganz ungeeignet. In den einundzwanzig Jahren (1779—1800), welche er als Kaiserlicher Gesandter in Rom zubrachte, ist nichts zu verzeichnen, was ihm eine über den speziellen geistlich-politischen Gesichtskreis hinausgehende Bedeutung gesichert hätte. Sein trockener Sinn und sein bloss erzwungenes, innerlich fremdes Interesse für deutsches Geistesleben spricht deutlich aus seinem nach Wien gesandten Rapport über Goethe's Anwesenheit; dass er etwas politisch Wichtiges zu tun glaubte, indem er dem Dichter einen Brief seiner Mutter entwenden liess, spricht auch nicht für sein diplomatisches Talent. „Der Antiquarius Hirt," berichtete der Cardinal, „welcher öfters im Hause des jungen Fürsten Liechtenstein ist, hatte Goethe überredet, sich bei diesem, jedoch mit ausdrücklicher Verbittung aller Etikette, vorstellen zu lassen, wo er denn nachher auch öfters hinkam, zu Mittag speiste, und vom gedachten Herrn Fürsten in die hiesige arkadische Versammlung eingeführt und unter dem Namen Megalio akklamirt wurde, von welcher Zeit

er sich auch Herr Goethe oder Geheimrat Goethe nennen liess. Er verfertigte mit eigener Hand mehrere Zeichnungen, arbeitete an einer neuen Ausgabe seiner Werke in acht Bänden und vollendete sein angefangenes Trauerspiel Iphigenia, welches Herr Abbate Tacchi, Ajo des jungen Fürsten Liechtenstein, nun in das Italienische übersetzet, um es auf einem der hiesigen Theater vorstellen zu lassen." [7]) Vergleicht man dieses philiströse Gerede mit den gewandten und doch würdevollen Briefen des Cardinals de Bernis, so kann man nicht anders als das Unglück, welches die Deutschen so oft betroffen hat, in den Augen des Auslandes eine schlechte Figur zu machen, auch hier wieder finden. Die Deutschen mussten in Rom — ein jeder des eigenen Glückes Schmiede sein. Sehr begreiflich, dass Goethe sich von diesem Vertreter seiner Nation fern hielt! Von Ehrenbezeugungen, die ihm die grosse italienische Welt erwies, musste er die Aufnahme in die Arkadia über sich ergehen lassen, obgleich sie für ihn nur das Lästige einer öffentlichen Ceremonie und nicht die Bedeutung einer sachlich wertvollen Anerkennung hatte; die Dichterkrönung auf dem Capitol aber, die man ihm zugedacht hatte, wies er entschieden zurück. Eine dauernde Verherrlichung seines römischen Aufenthalts wurde ihm durch Tischbein zu Teil. Das berühmte Gemälde, eines der besten Zeugnisse damaliger Kunst, welches Goethe im weissen Mantel auf antike Trümmer gelehnt, in der Campagna darstellt, im Hintergrund das Grabmal der Caecilia Metella, entstand damals. Es kann dieses Bild als der ideale Dank der deutschen Künstlerschaft gelten, welchen sie Goethe für alle geistige Bereicherung und materielle Förderung erstattete, die sie durch ihn im Lauf der Jahre erhielt. Für Tischbein war es zugleich der Abschluss seines unmittelbaren Verhältnisses zu Goethe. Als er mit diesem im Februar nach Neapel, und wie Goethe meinte, auch nach Sizilien aufbrach, hatte er bereits den Plan gefasst, in Neapel zurückzubleiben und sich dort sein Glück zu gründen.

Den deutschen Freund, welcher ihm am nächsten gekommen war, liess Goethe in Rom zurück, obgleich auch er nach dem Süden gehen wollte und sich nur schwer von dem Dichter trennte. Es war Moritz, den ein schlimmer Unfall, ein Armbruch, seit dem Anfang des Winters an das Bett gefesselt hatte, und der auch jetzt, im Februar, noch zu schwach war, um aufbrechen zu können. In den langen Wochen seines Leidens hatte er in ganz ausnehmendem Mass Goethe's freundschaftliche Fürsorge erfahren; nicht nur körperlich war er von ihm gepflegt, sondern auch in seinem trüben und verworrenen Gemütszustande, den wir schon im vorigen Capitel andeuteten, wahrhaft beichtväterlich unterstützt und geleitet, so dass er neuen Lebensmut gewann. Moritz' wissenschaftliche Tätigkeit nahm ihren eigentlichen Ausgangspunkt erst von diesem intimen Verkehr mit Goethe. „Ich lasse," schrieb dieser, „bei meiner Abreise Moritz ungern allein. Er ist auf gutem Wege; doch wie er für sich geht, so sucht er sich gleich beliebte Schlupfwinkel." Ein charakteristisch Goethesches Wort, welches seine Schätzung der Klarheit und Sicherheit, seine Abneigung gegen alle willkürlichen Launen im Denken und Handeln erkennen lässt. Die ruhige Beobachtung und Beurteilung, zu welcher Moritz' sonst reizbares Gemüt durch Goethe's klärenden Einfluss geführt wurde, trug sogleich eine für uns noch wichtige und erfreuliche Frucht in den Reisebriefen und Beschreibungen, in welchen er seine italienischen Eindrücke zusammenfasste, und die für uns die wertvollste Quelle für die Kenntnis des Zustandes und der Lebensweise der damaligen „Künstlerrepublik" bilden. Moritz hat gerade in dieser Hinsicht scharf beobachtet und sicher zusammengefasst, und so kann er uns ein farben- und gestaltenreiches Kulturbild dieser Jugendzeit klassischer Begeisterung geben.

Das Centrum der Fremden überhaupt, und so auch der deutschen Künstler war der spanische Platz zwischen dem Corso und dem Monte Pincio. Dieser Platz war „exterritorial", er stand unter dem Schutz der ver-

schiedenen Gesandten, die an ihm oder in seiner Nähe wohnten, und hier ihre eigne Gerichtsbarkeit über die Angehörigen ihrer Staaten übten. Die päpstliche Polizei war so gänzlich von diesem Platz verbannt, dass die deutschen Künstler sich hier erlauben durften, einen Mann der wegen Mordes aus Rom hatte fliehen müssen, ihnen aber als Modell besonders wertvoll schien, wieder einzuschmuggeln und dann ganz offenkundig am Platze anzusiedeln und in ihrem Dienst zu behalten; freilich durfte er niemals sich aus diesem geschützten Bereich entfernen. Die Sammelpunkte der Deutschen in unmittelbarer Nähe des Platzes waren das noch jetzt bekannte, wenn auch nicht mehr hervorragende Café Greco und ein deutsches Speisehaus, beide in der Via Condotti gelegen. Das Café Greco war so sehr eine Domaine der Deutschen geworden, dass diese sich sogar ihre Briefe dorthin adressiren liessen. Um die Künstler sammelten sich dort alle Landsleute, die irgendwelches Kunstinteresse hatten, — und welcher Rombesucher hatte das damals nicht! Geradezu rührend ist es, in Moritz Bericht zu lesen, mit welchem Eifer sich damals Jedermann nicht etwa dem Studium, sondern dem pietätvollen staunenden Genuss der Kunst zumal des Altertums hingab. „Vorzüglich aufmunternd für einen Fremden, der sich hier belehren will, ist der allgemeine Enthusiasmus und Wetteifer, welcher die Künstler aller Nationen hier belebt, die ihren Aufenthalt in Rom wie den unschätzbarsten Teil ihres Lebens betrachten, wo jeder Moment ihnen nutzbar werden muss. Ihre Empfindungen für das Grosse und Schöne zu erhöhen und zu vervollkommnen, dazu müssen selbst ihre Spaziergänge beitragen, von denen nicht leicht einer bloss auf Vergnügen abzweckt . . . Alle werden gewissermassen durch einen gemeinschaftlichen Zweck verbunden, . . . ihren Sinn für das Grosse und Schöne in der Kunst zu erhöhen und zu verfeinern. Hierauf beziehen sich meistenteils die gesellschaftlichen Unterhaltungen und Gespräche. Man spricht mit Bewunderung und Enthusiasmus über das was man ge-

sehen, und Jeder sucht dem andern seine Empfindungen mitzuteilen . . . Es ist ein ordentliches Fest, wenn eine Gesellschaft sich verabredet hat, einen Vormittag anzuwenden, um irgend eine Sammlung von Kunstwerken gemeinschaftlich zu sehen . . . Des Sonntags werden vorzüglich solche lehrreiche Wanderungen angestellt, woran dann auch Künstler Teil nehmen, welche sonst die ganze Woche mit Arbeiten beschäftigt sind, und denen diese nun eine ebenso angenehme als nützliche Erholung sind."

Das hauptsächlichste Ziel solcher Wanderungen war stets das vatikanische Museum, obgleich es wie wir wissen damals erst in der Entstehung begriffen war. Die berühmten Werke des „Belvedere" waren ja schon seit langer Zeit dort vereinigt, und diese — der Laokoon, der Apoll, der Antinous (Hermes) und der Herkulestorso galten schlechthin als die vorzüglichsten Werke der Welt. Noch lag Athen mit seiner Akropolis in dämmernder Ferne; wenn die Kunst sich nach der Antike hinwenden sollte, so glaubte sie in den Werken des Belvedere deren Wesen auf's stärkste konzentrirt, auf's höchste sublimirt zu finden; eine Kritik wagte sich an sie kaum heran. Sind doch auch Winckelmann's Beschreibungen des Apoll und des Torso — begeisterte Hymnen, nicht wissenschaftlich kritische Beurteilungen! An diesen Werken studirte der junge Künstler, Bildhauer wie Maler; hierher richtete er seine Schritte, wenn er nach Rom kam, und hierher kehrte er auch in späterer Zeit immer wieder zurück. Hierher wallfahrteten auch die kunstbegeisterten Reisenden als nach dem Allerheiligsten der ewigen Stadt. — Nächst dem Belvedere waren es die Stanzen Rafaels, welche die höchste Würde des Vatikan bedingten. Die Verehrung und das Studium, welche man Rafael widmete, kamen fast denen der Antike gleich. Barock und Roccoco waren unter dem Einfluss von Winckelmann und Mengs in die tiefste Verachtung gesunken; für die aufsteigenden Entwicklungsstufen der Renaissance fehlte noch das Verständnis; so blieb im Wesentlichen die schmale Spitze des höchsten Gipfels,

vor allem Rafael übrig. Wenn Mengs diesem seinerzeit Tizian und Correggio gleichgestellt, in einzelnen Beziehungen vorgezogen hatte, so wurde jetzt Rafael mehr und mehr als der Einzige anerkannt. Selbst der Antike glaubte man ihn vergleichen zu dürfen. „Wenn Rafael in der Vision des Ezechiel den Gottvater in kolossalem Massstab ausgeführt hätte, — urteilt Goethe's Freund, Heinrich Meyer — so würde er den Zeus des Phidias erreicht haben." Wie detaillirt die Stanzen und Loggien studiert wurden, davon geben desselben Schriftstellers Aufsätze, die später in Goethe's Propyläen erschienen, ein deutliches Bild. Mit kurzen, schlagenden Worten stellte Goethe Rafael's Grösse fest: „Rafael hat wie die Natur allezeit recht, und eben da am Meisten, wo wir ihn am Wenigsten begreifen." Wenn wir zu unserem Befremden zugleich wahrnehmen, dass man die späteren eklektischen Künstler, die Caracci, dann Guido Reni, Dominichino ausnehmend hoch schätzte, so erklärt sich das nicht aus einem mangelhaften künstlerischen Verständnis — denn bedeutende Qualitäten wird kein Unparteiischer den Werken der genannten Künstler absprechen —, sondern aus dem mangelnden historischen Verständnis und Urteil, welches zwischen dem Verdienst einer selbständig suchenden und findenden und dem einer geschickt benutzenden und nachempfindenden Kunstepoche noch nicht zu scheiden wusste. Immerhin brauchten sich die damaligen Künstler und Kunstfreunde des Wohlgefallens nicht zu schämen, das sie an Annibale Caracci's Fresken im Palazzo Farnese, an Dominichino's in Grotta Ferrata und S. Andrea della Valle fanden, Werken, die heute unverhältnismässig gering geachtet werden.

Die Begeisterung, welche diese in Kunst und Geschichte schwelgenden Schüler Italiens empfanden, hatte freilich zur Kehrseite eine arge Kritiklosikeit. Sie entzückten sich oft vor einem Bilde ihres Lieblingsmalers, das heutzutage Niemand mehr auch nur in Beziehung zu diesem Meister setzt. Es entwickelte sich zugleich eine wahre Manie, Werke bedeutender Meister wieder

aufzufinden. Da der Geschmack sich in den letzten Jahrzehnten so verändert hatte, war natürlich manches vergessene Werk wieder bekannt gemacht und zu Ehren gebracht worden, und das spornte den Spüreifer zur wahren Leidenschaft. Nicht nur angebliche Rafaels und Tizians, sondern sogar Lionardo's tauchten auf und beglückten die Finder und Käufer. Von späteren Meistern nicht zu reden! Bury kaufte einmal vier Rubense beinahe wie geschenkt! Natürlich fehlten auch absichtliche Fälscher nicht; besonders erfolgreich als solcher war der Franzose Joseph Cades. Kunstliebhaber, welchen diese Werke wieder abzugeben waren, fehlten nicht; wir kennen die hauptsächlichsten Mäcene von Rom schon; als ein strenger Kritiker und peinlicher Vertreter der Interessen seiner Auftraggeber war Reiffenstein bekannt, und auch deshalb wie aus anderen Gründen von den Künstlern scheel angesehen. Bei den Erwerbungen ging es natürlich nicht immer mit rechten Dingen zu; weder den juristischen noch den moralischen Massstab darf man hierbei anlegen; denn beide waren und sind auch heute nicht landesüblich. Der Italiener betrachtet Kauf und Verkauf wie überhaupt jeden Erwerb ausschliesslich vom Klugheitsstandpunkt; der Schlaue gewinnt, der Einfältige verliert, und beide verdienen ihr Schicksal nach italienischer Auffassung unbedingt; der „reine Thor" geniesst nicht die mindeste Schätzung, und dass auch der Kluge „rein" sein könne, glaubt der Italiener prinzipiell nicht. Der Fremde, will er nicht unrettbar in Verachtung sinken, muss sich auf denselben Standpunkt stellen. — So wollen wir den skrupellosen Eifer jener frischzugreifenden Kunstjünger nicht tadeln, — umsomehr als auch Justiz und Polizei nichts einzuwenden hatten und überhaupt im damaligen Rom nur da zu sein schienen, um den Grundsatz „Erlaubt ist was gefällt" zu bestätigen, und gar den Fremden gegenüber, die unter dem Schutz ihrer Gesandten standen, sich gar nicht zu rühren wagten.

Strenge Gebote und Verbote, aber völlige Laxheit

der Ausführung gingen damals in einer Weise Hand in Hand wie — — — nicht selten auch im heutigen Italien. Ein charakteristisches Beispiel dafür bietet das Theaterwesen. Gesetzlich war es nur in der Karnevalszeit gestattet zu spielen, und nur dann war das Theater Alibert bei Piazza di Spagna geöffnet; als aber der Fremdenbesuch in Rom immer zunahm, kam man auf den Gedanken, die Erlaubnis zu einer ständigen „Kinderkomödie" in der Nähe von St. Andrea della Valle zu erbitten; in den Zwischenakten dieser Komödie, die keinen Menschen interessirte, wurden dann als „Intermezzi" die einzelnen Akte der beliebtesten Opern von Paisiello, Cimarosa u. s. w. aufgeführt, und so das Verbot umgangen. Zu den eifrigsten Besuchern des Teatro della Valle gehörten auch die deutschen Künstler; sie standen mit den Schauspielern in engster Beziehung, lobten und tadelten jede Nuance der oft wiederholten wohlbekannten Opern und tyrannisirten oft das ganze Theater. Zarte Verhältnisse konnten sich jedoch dort nicht anspinnen; denn Frauen durften in dem damaligen Rom überhaupt nicht öffentlich auftreten und fanden ebensowenig Zutritt in die Schauspielertruppen wie in die päpstliche Kapelle. Doch erfreuten sich die Castraten, welche die weiblichen Rollen spielten, desselben Interesses und derselben Bevorzugung wie sonst Schauspielerinnen.[9]) Über die „Primadonna" Rugantino Caparolini weiss Bury nicht genug sein Entzücken zu äussern; der „Bub" oder der „Kleine", (wie man diese Menschenklasse ohne Rücksicht auf das Alter bezeichnete) war der verzogene Liebling von Damen und Herren.

Die Einförmigkeit des Theaters war gross. Es wurden die stets in Einem Stil verfassten Stücke der Opera buffa aufgeführt, in welchen tatsächlich ausser der Pseudo-Primadonna nur der Buffo selber lebhaftes Interesse erweckte. Deren Arien, Dialog und Aktion in den bedeutenden Stellen kannte das Publikum auf's genauste, begrüsste aber doch jeden Lieblingsmoment wieder mit dem gleichen Applaus. Wenn der Italiener noch heute

ähnlich verfährt, so ist für die damalige Zeit charakteristisch, dass auch der Fremde, speziell der Deutsche sich zu der gleichen Genügsamkeit herbeiliess. Diese erklärt sich aus jener enthusiastischen Freude an allem Römischen, die sich nicht nur auf Kunst und Geschichte, auf Land und Meer erstreckte, sondern ebenso auch auf das Volksleben in all seinen Formen und Äusserungen. Unsere deutschen Künstler betrachteten auch die Bevölkerung als ein von der Sonne geliebtes, beglücktes Geschlecht, dessen Leben sich freilich nicht mit dem Glück des Paradieses oder goldenen Zeitalters vergleichen liess, da es von Mord und blutigen Rachetaten durchsetzt war. Aber diese störten nicht den vorherrschenden Charakter des Bildes, die Einstimmigkeit des Menschen mit der Natur, die daraus fliessende heitere Gemütsstimmung, welche den im damaligen Deutschland konventionell verbildeten und verschüchterten Deutschen wie eine zaubervolle Gabe der olympischen Götter erschien. Es kam hinzu, dass das materielle Elend damals nicht so gross war wie in Folge der Revolutions- und Kriegsperiode zwanzig Jahre später; Rom ernährte im Ganzen seine Bevölkerung bei den geringen Ansprüchen und Bedürfnissen, deren Befriedigung sie vom Schicksal verlangte.

Mit dieser Bevölkerung lebten die deutschen Künstler in einer unbefangenen Fröhlichkeit wie Kinder mit Kindern, und selbst ein Goethe entzog sich nicht dem behaglichen Eindruck des Lebens in der einfachen römischen Familie, welche die Fremden in ihren engen bescheidenen Kreis aufnahm und fühlte sich menschlich befriedigt, wenn die Hausfrau Abends mit einem „Felicissima notte“ die Lampe auf den runden Tisch setzte und sich die Gesellschaft um dieses primitive Möbel versammelte. Der Aberglaube der Leute wurde als kindliche Beschränktheit, ihre kleinen Schliche als kindliche Unarten beurteilt; beides vielleicht zu milde, aber doch insoweit richtig, als Beides keinesfalls mit deutschem Massstab gemessen werden kann. Diese Nachsicht wurde den Deutschen nun auch mit wirklicher Anhänglichkeit

gelohnt; nach der Abreise der Fremden erkundigen sich Hauswirte oder Diener noch lange nach ihrem Ergehen, tragen Grüsse auf oder empfangen solche, und freuen sich ausgelassen, wenn ein Fortgewanderter noch einmal zurückkehrt. Sehr offenkundig wurden bei der Harmlosigkeit der Sitten die Liebesverhältnisse getrieben, zu denen das Modellwesen den Künstlern ja reichlichen Anlass bot.[10]) Der „Schatz" war kein Besitz, den der Künstler zu verstecken nötig hatte, oder der sich selber hervorzuleuchten scheute. Von ganz besonderer Originalität war das Verhältnis der Künstler zu den Bettlern, dieser so charakteristischen Staffage Rom's. Die grosse Anzahl derselben darf nicht als ein Beweis besonderen Elends gelten; denn der Beruf des Bettlers galt im damaligen Kirchenstaat, dessen mittelalterliche Grundsätze von keiner modernen Nationalökonomie angekränkelt waren, für einen gottgefälligen Stand, weil er einerseits auch bei glücklichsten Resultaten doch in gewissen Hinsichten Bedürfnislosigkeit erfordert und andererseits den übrigen frommen Christen Gelegenheit zum Wohltun bietet. So waren die Bettler geradezu privilegirt und freuten sich an fest bestimmten Plätzen der körperlichen Gebrechen, welche sie der lästigen Arbeit überhoben. Sie kannten durch langes Studium die persönlichen Verhältnisse der meisten Vorübergehenden und pflegten sie daran zu erinnern, dass sie durch ein kleines Almosen die Fegfeuerqualen eines kürzlich verstorbenen Verwandten oder Freundes abkürzen könnten. Als besonderer Günstling der Deutschen wird uns ein alter Bettler genannt, der immer an der Thür des Café Greco sass und auf den Namen Bajocco hörte; er glich einer ungestalten Fleischmasse, aber er war stets guter Laune, recht wohlhabend und erreichte ein Alter von mehr als achtzig Jahren; er pflegte in der letzten Zeit sich den Künstlern damit zu empfehlen, dass er sagte, er sei zwar nicht so schön wie eine antike Statue, aber ebenso alt. Er war eine so allgemein bekannte, typische Figur, dass er sogar von einem Witzbold als fingirter Verfasser eines grausamen

Pasquills benutzt wurde.[11]) Es richtete sich an den uns schon bekannten Schriftsteller Carlo Fea, dem es vorwarf, dem armen Bajocco durch das ewige Zusammenbetteln der Notizen für seine unkritisch zusammengeschriebenen Bücher Concurrenz zu machen. Ein köstliches Bild des Alten vor seinem Café Greco schmückt das Titelblatt.

So heiter sich nach alledem das Leben unsrer deutschen Künstler in Tat und Genuss gestaltete, so düstre Schatten umhüllten ihren letzten Gang, die Totenfeier der Hingeschiedenen; an der Bahre hörte die Toleranz der päpstlichen Regierung auf. Zwar bestand für die Nichtkatholiken schon der Begräbnisplatz an der Cestiuspyramide, aber noch nicht als anerkannter, abgegrenzter Friedhof, sondern nur als usuelles, von der päpstlichen Regierung geduldetes Auskunftsmittel; von Feierlichkeiten, ja überhaupt von öffentlicher Bestattung durfte keine Rede sein; bei Nacht und Nebel wurden die Leichen wie Contrebande hingeschafft. Moritz erzählt uns ausführlich von dem Ende eines jungen deutschen Malers Kirsch, der schon mit dreiundzwanzig Jahren einen vorzeitigen Tod fand. Allgemein beliebt und von lebhafter Geistesfrische, hatte ihn der ehrenvolle Auftrag, ein Altarbild für eine Dresdner Kirche zu malen, dazu gebracht sich völlig zu isoliren und ganz in der angestrengtesten Arbeit aufzugehen. Er blieb auch den Hochsommer über in Rom, in einer ungesunden, dem Fieber ausgesetzten Gegend in der Nähe des Vatikan. Eine Trauernachricht, von dem plötzlichen Tode eines Bruders, traf ihn hart und lähmte seine Kräfte; er wurde von der „perniciösen“ Art der Malaria befallen, und trotz einer schleunigen Übersiedlung in die Sabinerberge raffte ein Rückfall ihn mit unerbittlicher Gewalt dahin. Schon die Überführung der Ketzerleiche nach Rom schien ein unmögliches Ding, und wurde nur durch die selbstlose Aufopferung eines edlen Priesters möglich, der persönlich in nächtlicher, vier Meilen weiter Fahrt den Entseelten zu seinen Landsleuten brachte und sich dadurch deren innigsten Dank erwarb. Und nun das Begräbnis: „Die

Kutschen, welche unsern verstorbenen Landsmann begleiten sollten, durften sich erst bei Bocca della Verità, am Ufer der Tiber, nicht weit vom Aventinischen Berge, wo die Gegenden Roms schon ziemlich öde werden, versammeln. Ich nebst drei vertrauten Freunden des Verstorbenen, fuhren nach seiner Wohnung bei St. Peter, setzten den schmalen Sarg, so gut es gehen wollte, in eine Kutsche, der wir in einer anderen folgten, und brachten so den Leichnam, in der Dunkelheit der Nacht, heimlich durch eine lange Strasse, die sich an der Tiber hin durch ganz Trastevere erstreckt. . . . So gelangten wir über die sixtinische Brücke nach der Bocca della Verità, wo die übrigen Kutschen mit den Sbirren uns schon erwartet hatten." Unter Fackelschein wurde der jugendliche Körper dann der Erde übergeben, Moritz redete einige Worte, und die Schollen wurden auf den Sarg geworfen. Welch' düstres, jammervolles Bild! Und doch wünschte sich Goethe: „Hermes führe mich einmal, Cestius' Male vorbei, leise zum Orkus hinab!" So gewaltig war die Anziehung Rom's; die zwei Jahrtausende, die von der Pyramide herabschauten, galten mehr als die zarte Sorgfalt, mit welcher der Genius der Heimat ein inmitten vaterländischer Erde gebettetes Grab umwebt.

Gleichsam einen Aussenposten des römischen Deutschtums bildete damals Neapel, wohin wir Goethe sich schon begeben sahen und wohin bald danach auch Moritz ihm folgte. In Neapel, einem für den Fremden höchst ungünstigen Boden, war die Pflege ausländischer Kunst ausschliesslich durch Philipp Hackert, der 1782 aus Rom dorthin übergesiedelt war, heimisch geworden. Zu gleicher Zeit war auch der Historienmaler Heinrich Füger von Rom gekommen und hatte im Schloss von Caserta einiges gemalt; er hatte aber bald das Königreich wieder verlassen. Wir kennen bereits Hackert's Talent für die Landschaftsmalerei, wir kennen auch seinen praktischen, zwar redlichen, aber immer zweckbewussten Sinn. Mit diesen Eigenschaften hatte er sich an dem ver-

lotterten neapolitanischen Hofe eine feste und imponirende Stellung geschaffen. Ursprünglich hatte er sich nur zu landschaftlichen Studien nach der Campagna Felica gewandt; durch den russischen Gesandten, Grafen Rasumowsky, der ihn wegen der „Schlacht von Tschesme" schätzte, war er dem Könige vorgestellt worden. Ferdinand I. war bisher künstlerischen Interessen ebenso abhold wie allen anderen geistigen Regungen; an Hackert's Bildern aber zog ihn die Naturtreue an, der einzige künstlerische Gesichtspunkt, den zu fassen er fähig war. Er entschloss sich schnell den Künstler in seine Dienste zu nehmen, und von ihm alles, woran er Interesse nahm, Paraden, Seemanöver, vor Allem aber Jagden abkonterfeien zu lassen. In wenig Jahren stieg Hackert zum ersten Kammermaler empor, war der erklärte Günstling des Königs, und was unerhört war, völlig der höfischen Gesellschaft zugerechnet. Er ging mit grosser Lebensklugheit auf die Wünsche des Monarchen ein, ohne sich aber doch in seiner persönlichen Würde etwas zu vergeben. Er wusste dem König wie seiner Umgebung zu imponiren und gegenüber zahlreichen Intriguen, die gegen ihn als Fremden gesponnen wurden, sich zu behaupten. Mit voller Energie blieb er auch neben aller eifrigen Erfüllung der königlichen Aufträge seinen eigenen künstlerischen Zielen, der Landschaftsmalerei grösseren Stils, jederzeit treu und liess sich durch die Äusserlichkeiten seiner Existenz nicht herabziehen. Die grosse Anzahl seiner Werke, die sich in Caserta befindet, giebt freilich nicht den günstigsten Eindruck von ihm; denn hier überwiegen die pflichtmässigen Arbeiten. An den militärischen und Marinebildern, welche Bleisoldaten und Blechschiffe darzustellen scheinen, kann man keine Freude haben. Höher stehen die Jagdbilder; Hackert's besondere Stärke war ja die Wiedergabe des Baumschlags. Wo er irgend einen Baumriesen, welche ihm die königlichen Parks in Prachtexemplaren darboten, mit Sorgfalt dargestellt hat, da ist ihm wirklich Unübertreffliches gelungen. Auch Ton und Färbung der Bilder sind am besten, wenn er

uns in den Schatten der Bäume oder gar in tiefes Waldesdunkel führt; während er in offenen und freien Gegenden besonders den Vordergrund nicht selten hart und grell wirken lässt, hat die Waldestiefe bei ihm einen wirklich heimlichen anziehenden Zauber. Die Jagdbilder gewannen Hackert auch in besonderem Mass die Gunst des Königs, der alle Arten damaliger Jagden von dem Künstler mit möglichster Treue darstellen liess. In Caserta sind diese Jagden jetzt irrtümlich als „Jagden Karl's III." statt Ferdinand's I. bezeichnet. Man sieht aus ihnen, wie der Künstler auch die Tierstudien mit Eifer betrieben hat, um seinen Gönner zufrieden zu stellen, und an den Jagden selbst teilnehmend die Bewegungen mit einer Schärfe beobachtet hat, die an die heutige Momentphotographie erinnert. Die hinsausenden Hirsche, die nachjagenden Hunde sind mit der äussersten Lebendigkeit in den seltsamsten momentanen Stellungen aufgefasst worden. Diese Trefflichkeit der Tierdarstellungen ist um so auffallender, als daneben Hackert's menschliche Figuren schwach, meistens steif, nicht selten auch verzeichnet sind. In der Schätzung der Mitwelt verlor Hackert nichts durch seine zum Teil durch äussern Zwang bestimmte Tätigkeit. Vielmehr bewunderte man ihn, wie er die künstlerische Freiheit mit dem Zwang der Vorschrift zu vereinigen wisse, wie er verstehe, für undankbare Stoffe die richtige Auffassung, die angemessene Beleuchtung zu finden; ja als Hackert im Herbst 1785 in Rom einige Landschaftsbilder ausstellte, verstieg sich ein italienischer Kritiker sogar zu dem Lobe, man wisse nicht, ob diese Landschaften der Natur entnommen oder Schöpfungen der Phantasie seien, ein so wenig als möglich zutreffendes Urteil, da Hackert gerade die produktive Phantasie abging.[12])

Hackert wurde von dem König jedoch nicht nur als Maler beschäftigt, sondern war in allen künstlerischen Angelegenheiten am Hof die massgebende Person. Er dekorirte die beiden Landhäuser von S. Leocio und Carditello für den König, weil in Neapel ausser ihm noch

Niemand vorhanden war, der in dem neuen, einfach klassizistischen Stil, der von Rom ausging, zu arbeiten wusste. Carditello ist noch heute königlicher Besitz, und die Ausstattung des inmitten langgestreckter Wirtschaftsgebäude liegenden Casino's ist historisch interessant als der schärfste Protest gegen die spielende Kunst des Rococco, als ein Musterstück denkbarster Einfachheit und Sparsamkeit in der Auswahl der künstlerischen Mittel. Alle Stuckdekoration nur in weisser Farbe, die malerische Ausschmückung in Tempera, die Ornamente in gefälligen Formen, aber äusserst karger Verteilung, die bildlichen Darstellungen stets auf wenige Figuren beschränkt. Das Ganze macht einen einheitlichen würdigen Eindruck, kann aber doch nicht eine gewisse Dürftigkeit verleugnen, die nicht etwa in dem Stil, sondern in der Persönlichkeit des Künstlers zu suchen ist. Es fehlte Hackert, der sein Leben lang nur die äussere Natur streng zu kopiren sich bemühte, an eigentlicher Erfindungskraft, an der Lebendigkeit der Phantasie, welche erforderlich ist, um eine so umfassende künstlerische Aufgabe zu lösen. Oft wiederholen sich dieselben Ornamente, so dass sie, obgleich an sich ansprechend, uns doch ermüden. In dem Ganzen herrscht — möchte man sagen — ein negativer künstlerischer Geschmack, der alles Missfällige und Störende zu meiden, aber wenig Positives zu bieten weiss.

Neben dieser persönlichen Tätigkeit wusste Hackert sich auch mit der industriösen Geschicklichkeit, die wir schon an ihm kennen, in Neapel nützlich zu machen. Er hatte seinen Bruder Georg sich von Rom aus nachkommen lassen; gab diesem die Möglichkeit, eine Schule für Kupferstecher zu errichten, sorgte für Gründung einer Fabrik von Kupferdruckpapier und erwarb sich durch diese in Neapel ganz unbekannte erfolgreiche Rührigkeit die immer wachsende Bewunderung des Königs, freilich zugleich mit dem Neid zahlreicher Einheimischer, die in ihm nur den unbequemen Eindringling sahen. Gegen solche Feinde suchte er sich durch beständige Vorsicht

zu schützen, indem er weder in Angelegenheiten der Neapolitaner sich mischte noch zu Gunsten deutscher Landsleute eintrat. Dieser letzte Zug, der seinem Wesen etwas Hartes und Kaltes gab, erklärt sich zugleich wohl auch aus dem von Natur herrschsüchtigen Charakter des mühsam emporgearbeiteten Mannes: er duldete keinen Nebenbuhler. Er ermutigte Tischbein, aus Rom nach Neapel zu gehen, indem er hoffte, ihn dort in seinem Interessenkreise verwenden zu können. Als aber Tischbein seinen selbständigen Charakter und persönlichen Ehrgeiz auch hier nicht verleugnete und sein Bestreben darauf richtete, Direktor der Akademie zu werden, da verschanzte sich Hackert dahinter, dass er unmöglich einen Fremden empfehlen könne, und legte nicht ein Wort für Tischbein ein. Auch war es unmissverständlich, wenn er diesem auseinandersetzte, dass seine eigene Stellung in Neapel eine ganz einzigartige, nur für ihn geschaffene sei, und wenn er ihm den Rat gab, eine in Berlin sich ihm eröffnende Chance sofort auszunutzen. Ebensowenig tat Hackert für den seit Jahren in Neapel in dürftigen Umständen lebenden Landschaftsmaler Kniep. Christoph Heinrich Kniep aus Hildesheim war schon 1748 geboren, hatte es aber bis nahe an sein vierzigstes Jahr zu keinen bedeutenden Leistungen und überhaupt zu keiner festen Richtung des Strebens gebracht. Hackert war nicht der Mann, ein solches gutes altes Kind wie es Kniep war, zu begreifen und zu erziehen. Aber Goethe war der Mann dazu.

Als Goethe im Frühjahr 1787 in Neapel eintraf und bald zu der Einsicht kam, dass Tischbein ihn nicht weiter begleiten, sondern in Neapel seinen eigenen Plänen nachgehen würde, liess er es sich gutmütig gefallen, dass Jener ihm als seinen Stellvertreter den in keinem besondren Ansehn stehenden Kniep vorschlug. Er nahm ihn mit nach Sizilien und liess ihn die landschaftlichen Eindrücke bald in einfachen Zeichnungen, bald in Sepia und Aquarell festhalten. Er gab ihm dabei unendlich mehr als was Kniep ihm leisten konnte, und was wir

am Besten aus dessen eigenen Worten entnehmen. „Tausend, tausend Dank," schrieb ein Jahr später Kniep an Goethe, „vor Alles das Gute, das ich aus Ihren Händen erhielt; es ist nun bald ein Jahr, da wir zusammen an Bord gingen, und da Sie den Punkt setzten, der den Cirkel meines Glückes ausgehend macht. . . . O mein Bester, durch Sie habe ich Alles, was ich habe; Hoffnung werde wahr! . . . O könnte ich mich Ihnen so zeigen, mein Bester, wie ich gerne wollte! Doch das wird ja alles kommen!" Wir empfinden in diesen Worten nicht nur die Dankbarkeit des Arbeiters, der „Verdienst" bekommen hat, obgleich Goethe auch an solch praktischer Fürsorge für Kniep es nicht fehlen liess; wir fühlen das freudige Bewusstsein eines aus Stürmen an sichres Land Geretteten heraus, eines Mannes, der jetzt erst Selbstvertrauen und Klarheit über sich selbst gewonnen hat.

Ebenso wie mit dem naiv ungeschickten Kniep wusste Goethe aber auch mit dem weltklugen Hackert sich zu vertragen. Er widmete ihm viel Zeit; es versteht sich, dass Hackert Alles tat, um mit dem berühmten Landsmann in bestes Einvernehmen zu kommen, der ihm nicht gefährlich werden, wohl aber ihn mit seinem Licht bestrahlen konnte. Goethe suchte sich bei dem so hochgeschätzten Landschaftsmaler in dieser Kunst zu vervollkommnen, und Hackert erteilte ihm die bekannte ironische Ermutigung, es könne aus ihm als Landschaftsmaler etwas werden, wenn er achtzehn Monate bei ihm Unterricht nähme. Goethe liess sich dadurch nicht abhalten, auch in der kurzen Zeit, die ihm zu Gebote stand, soviel als möglich von Hackert zu lernen, sowohl in Neapel als auch später während einiger gemeinsam verlebter Wochen in Rom, und er konnte nicht aufhören zu rühmen, wie sehr er durch den geübten Blick des erfahrenen Künstlers im Beobachten und Aufnehmen der landschaftlichen Motive gefördert worden sei.

Fünfter Abschnitt.

Goethe's zweiter Aufenthalt in Rom 1787–1788.

Es ist nun Zeit, dass wir auch den nichtdeutschen Künstlern wieder unsere Aufmerksamkeit zuwenden, ohne deren Tätigkeit auch die Arbeit unserer Landsleute nicht verständlich wäre. In Rom hatte im Jahre 1785 eine Zeitschrift zu erscheinen begonnen, welche einen litterarischen Mittelpunkt für die künstlerischen Bestrebungen aller Nationen zu bilden bezweckte. Es waren die „Memorie per le belle arti", die sich freilich nur vier Jahre lang erhalten haben. Es muss dies Wunder nehmen, da die Zeitschrift sich auf's eifrigste bemühte, jede einseitige Ausprägung einer bestimmten Richtung zu vermeiden, und blos Vertreterin der herrschenden Durchschnittsanschauungen zu sein, und besonders alle künstlerischen Unternehmungen des Papstes Pius VI. auf's höchste zu preisen. Vielleicht wurde sie auf diesem Wege den Zeitgenossen doch bald zu einförmig und langweilig; für uns ist sie aber gerade dadurch interessant, dass sie nicht individuell, sondern vollkommen typisch für ihre Zeit ist. Wir sehen den Zeitgeist in einem Spiegel oder besser gesagt, in einer Photographie, die ein wenig in's Freundliche retouchirt worden ist. Auch der damalige Italiener weiss schon von dem „erhabenen" Klopstock und dem „zarten" Gessner; aber Lessing und Herder kennt er nicht. Winckelmann und Mengs sind immer noch die höchsten Genien der Kunst, wenn auch einzelne Irrtümer ihnen nachzuweisen sind. Die weiteren Fortschritte der Kunstwissenschaft sind noch unbekannt. „Der philosophische Geist, welcher unser Zeitalter beherrscht", heisst es in der Introduktion, „hat sich auch auf diese Gegenstände erstreckt, und ein Winckelmann, ein Sulzer, ein Mengs haben das Wesen der Kunst auf

neue Art und mit neuen Methoden durchforscht.“ In der Beurteilung der Künstler zeigen sich die „Memorie“ von der Einseitigkeit des Zeitalters in gewissem Grade frei. Nicht Rafael allein wird gepriesen; daneben heisst es von Lionardo da Vinci, er sei der Vorläufer Michelangelo's im Grandiosen, Rafael's im Ausdruck, Correggio's in der Grazie und im Helldunkel, er sei insgesammt der grösste Genius, den die Geschichte der Malerei zu rühmen habe.[1]) Michelangelo wird gegen das Unverständnis der Zeit in Schutz genommen, da seine „erhabenen Schönheiten seine Mängel weit überträfen.“[2]) In Beurteilung der modernen Künstler erhebt sich die Zeitschrift freilich nicht über das Niveau des damaligen Publikums. Angelika Kauffmann wird rückhaltlos gepriesen: „Die Werke dieser Künstlerin haben eine gewisse Allseitigkeit des Schönen (!), aus der man erkennt, dass diese Frau ausser ihrem weiten und fruchtbaren Geist auch das seltene Geschenk der Grazien von der Natur empfangen hat.“[3]) Wir sehen indess hieraus, dass wenigstens nationale Beschränktheit und Eifersucht der Redaktion fern lag. Ja, eine Besprechung von Lavater's Physiognomik bewegt sie sogar zu dem resignirten Eingeständnis, es mache Italien nicht viel Ehre, dass es, obgleich die Mutter der schönen Künste, doch die besten Werke über dieselben jenseit der Alpen sich erbetteln müsse.[4]) Andererseits aber hat das Lob der Zeitschrift auch nicht viel zu bedeuten; sie ist nicht ohne Einsicht, aber ohne Kritik verfasst; öfters macht sie den Eindruck, den Künstlern zu Dank geschrieben zu sein. Franzosen, Engländer und Italiener werden abwechselnd mit den Deutschen, anerkennend oder referierend, niemals tadelnd besprochen.

Tatsächlich waren damals die Franzosen am einflussreichsten. Wenn in der Landschaft und im Porträt die Deutschen sich eigner Schöpferkraft rühmen durften, so blieb die immer mehr sich entwickelnde Historienmalerei antiken oder biblischen Inhalts von französischer Anregung abhängig. David war zwar nach Paris zurückgekehrt; aber sein Geist und seine Schaffensrichtung

wirkten in Rom fort; wir haben Gagneraux und den so tragisch endenden Drouais schon kennen gelernt. „Warum muss ein Mann von so gewaltiger Begabung wie Drouais sich zum Nachahmer eines Andern machen?“ fragten die „Memorie“.[5]) Aber so stark war die mitreissende Wirkung von David's Tätigkeit, dass selbst ein durchaus der Landschaftsmalerei gewidmeter Künstler wie der Genfer St. Ours sich damals in Rom zu einem „Raub der Sabinerinnen“ entschloss. Auch Tischbein's grosses Bild, das er freilich unvollendet in Rom zurückliess, als er nach Neapel ging: Paris im Gemach der Helena, von Hektor wegen seiner Unlust zum Kampf getadelt — auch dies Bild beruht auf französischer Anregung. Man darf sagen, dass die Tradition von Mengs, ohne dass dieser in Vergessenheit oder Geringschätzung geriet, durch die Tradition von David abgelöst wurde. Vertraut und verwandt konnte freilich dem deutschen Geist diese pathetisch anspruchsvolle Weise niemals werden. Angelika Kauffmann zog sie im „Tod Virgils“, in der „Mutter der Gracchen“, in dem für Katharina II. gemalten „Servius Tullius als Kind“ in das Rührende und Elegische, womit sie sich aber nicht vertrug.

Daneben gab es jedoch eine andre Richtung, welche dem deutschen Wesen näher stand und deren Einfluss nicht wie der französische zum guten Teil Modesache, sondern lebendige Wirkung war. Wir haben früher den Schotten Hamilton und seine künstlerische Verwertung der griechischen Motive kennen gelernt. Er schuf in seiner Art unermüdet weiter und erhielt (1787) einen jungen Mitstrebenden an dem Engländer John Flaxman. Der Künstler, welcher erst als Zweiunddreissigjähriger in Rom eintraf, war eigentlich Bildhauer, aber der Reichtum künstlerischer Anregung, die er aus den Homerischen Werken schöpfte, dieser Reichtum, der an's Licht drängte und den in dieser Fülle plastisch zu gestalten ausser jeder praktischen Möglichkeit lag, bewog ihn endlich sich mit der zeichnenden Wiedergabe zu begnügen. Noch bestärkt wurde er hierin durch einen

Antrag des Verlegers Naylor, bei welchem dann 1793 die Homerzeichnungen erschienen sind, um seitdem eine unveränderte Geltung zu behaupten, als konzentrirtester, mit geringstmöglichen Mitteln gegebener Ausdruck der homerischen Existenz. Seinem eigentlichen Beruf als Plastiker nachzugehen gab in derselben Zeit der fürsorgliche Lord Bristol dem Künstler Gelegenheit; für ihn fertigte Flaxman eine Marmorgruppe des in Raserei geratenen Athamas, nach der Schilderung Ovid's. Doch wurde diese Tätigkeit Flaxman's nicht so einflussreich wie jene zeichnende, welche für die so beliebten Illustrirungen antiker Sage und Mythologie geradezu Mustergiltigkeit erwarb und in unzähligen Abschwächungen wiederholt wurde.

Eine eigentümliche Erscheinung unter den englischen Malern war der schon seit 1774 in Rom lebende James Durno. Dieser hatte sich auch den antiken Sujets zugewandt, doch keine besondern Erfolge mit seinen Bildern erzielt. Nun verfiel er auf den unter damaligen Verhältnissen ganz überraschenden Gedanken, sich Shakespeare'sche Szenen, und zwar humoristischer Art als Stoffe zu wählen. Am bekanntesten wurde eine Darstellung der Falstaff'schen Rekrutenaushebung, ein Bild, das in den „Memorie" ausführlich beschrieben ist. Dort wird ihm das etwas zweifelhafte Lob nachgesagt, er hätte selbst in den Karikaturen etwas Graziöses und Edles bewahrt, was man bei den niederländischen Malern fast immer vermisse. Viel Glück konnte der Maler indess mit solchen Bildern nicht machen, auch wenn sie dem Zeitgeschmack sich etwas anpassten; sie lagen von der antikisirenden Strömung zu weit ab. Selbst ein Füssli, den wir doch als durchaus nicht klassizistisch gesinnt kennen, schrieb dennoch in seinem Künstlerlexikon, Durno habe zuerst gesucht die Grösse der Griechen und Römer zu erreichen, sei aber dann in die „Gothische Methode" seiner Shakespearezeichnungen verfallen.

Die englische Bildhauerkunst tat sich in dieser Zeit

durch das einfache, aber ansprechende Grabmal hervor, welches der Irländer (Hewetson) dem Cardinal Rezzonico, dem Bruder Clemens des Dreizehnten, in S. Nicolò dei Carceri errichtete. Auf dem Sarkophag erhebt sich die naturwahre, anspruchslose Büste des Verstorbenen; zu beiden Seiten ruhen zwei lebendig gearbeitete Putten, der eine mit der gesenkten Fackel schlafend, der andere fröhlich eine Fackel emporhaltend mit der griechischen Aufschrift: „Er ist nicht gestorben, sondern er schläft."

Während aber die Deutschen augenblicklich von den Künstlern anderer Nationen lernten, waren diese zugleich noch eifrig beschäftigt, aus den Werken der verstorbenen grossen Begründer des deutschen Ansehens immer weitere Erkenntnis zu schöpfen. 1787 erschien des Spaniers Azara Ausgabe von Mengs' Werken in neuer Auflage, von Fea mit zahlreichen zum Teil wenig angemessenen Zusätzen vermehrt. Fea, der Winckelmann's Werke ebenso behandelte, erntete in den „Memorie" nur ein etwas ironisches Lob für seine Bemühungen, „gute Bücher zu verbessern".[6]) Zu ganz besonders interessanten kritischen Aeusserungen aber gab es Veranlassung, als im selben Jahre der alte Batoni starb, dessen „höchster Ruhm es war, dass er keinen andern Rivalen hatte als Mengs". Der Cavaliere Boni schrieb das ausführliche „Elogio"[7]), welches in ähnlichen Fällen sonst nur aus einer Reihe begeisterter Hymnen in Prosa zu bestehen pflegte; diesmal aber fand der Verfasser sich doch genötigt, eine Art kritischer Abwägung eintreten zu lassen, weil es unmöglich war, von Batoni zu sprechen, ohne Mengs zu erwähnen. Die Formel, in welcher er sich beruhigen zu dürfen glaubte, war die: Batoni habe den höchsten Gipfel der Kunst auf dem Wege der Natur, Mengs auf dem der Philosophie erreicht. Es ist nicht schwer, sich ungefähr vorzustellen, was der nach Unparteilichkeit strebende Mann meinte; doch wird uns das nicht zu der Ansicht bekehren, dass Mengs ein Philosoph oder Batoni ein frisches Naturkind gewesen sei. Mengs hatte die nüchterne Reflexion des Nordländers, Batoni

die effekthaschende Gefallsucht des Südländers; von der Natur waren sie beide weit entfernt, Mengs aber immerhin auf dem Wege zu ihr. Batoni besass Natur nur etwa in dem Sinn, als auch die Coquetterie zur „zweiten Natur" werden kann. Uebrigens hinterliess Batoni auch einen deutschen Schüler, den Historienmaler Puhlmann aus Brandenburg, welcher 1787 Inspektor der königlichen Gemälde in Potsdam wurde, als Maler jedoch seinem Lehrer nicht allzuviel Ehre machte.

Als junger Maler von Talent kam unter den Italienern damals Gasparo Landi auf. Er war 1756 geboren und hatte um 1770 seinen dauernden Aufenthalt in Rom genommen. Er kam langsam zu Ansehen, war aber in dem Zeitpunkt, in dem wir stehen, schon dazu gelangt, von den Italienern als der berufene Erbe des Ruhms der heimischen Malerei betrachtet zu werden. Besonders sein Apelles und Campaspe wurde damals hoch gepriesen. Ausländische Betrachter waren niemals geneigt ihn sehr zu rühmen. Man könnte ihn am ehesten mit Batoni in Beziehung setzen, dessen Manierismus er fortführte, ohne sich die Kraft David's oder die künstlerische Reinheit Flaxman's anzueignen. Er malte mit Vorliebe religiöse Gegenstände; nur selten entnahm er seine Stoffe dem Altertum.

Die erste Stelle unter den italienischen Künstlern nahm zweifellos Canova ein; das Grabmal Clemens' XIV. hatte ihn dazu erhoben. Schon gelangte er zu internationalem Ruf; die ersten Kupferstecher unternahmen es seine Werke zu vervielfältigen. Vitali stach das Grabmal; Rafael Morghen die Theseusgruppe. Die letztere wurde 1788 durch den uns schon bekannten Kunstfreund, Grafen Friess, angekauft, und trauernd sahen die Italiener eines der geschätztesten Werke ihrer neueren Kunst über die Alpen wandern. Seine eigentümlichste Begabung, die vollendete Meisterschaft im Zarten und Gefälligen, wusste Canova zur selben Zeit in einem Phantasieschöpfung und Porträtkunst eigentümlich mischenden Werk darzutun; es war die Statue eines

Amor, dem er die Züge eines elfjährigen Prinzen Czartoryski lieh, oder anders ausgedrückt: das Bildnis des kleinen Prinzen, als Amor aufgefasst. Wer erinnert sich hiebei nicht an das zwanzig Jahre später entstandene, doppeldeutige Werk des Künstlers, welches die Fürstin Borghese als Venus darstellt und noch heute in den Prachträumen der Villa bewundert wird. Die künstlerische Ausschmückung dieser Villa bildete in den achtziger Jahren ein wichtiges Feld vielseitiger Betätigung für italienische und ausländische Künstler. Wir haben gehört, wie ein Deutscher Unterberger die grundlegende Arbeit dabei leistete; noch ein anderer, Peters aus Mähren, war dabei tätig. Aspruzzi ordnete den Reichtum der Statuen in den unteren Geschossen; diese Sammlung hatte damals grösseren Wert als heutzutage, nachdem ein sehr bedeutender Teil nach Paris gekommen ist.

Dagegen verfielen die Kunstschätze einer anderen berühmten Villa damals der Zerstreuung, wobei kein Geringerer als der päpstliche Direktor der Altertümer Visconti durch eine seltsame Verkettung der Umstände mit einem Engländer zusammenwirkte.

Die Villa Negroni am Esquilin, uns schon bekannt durch die von Mengs und Maron reproduzirten Fresken, kam zum Verkauf; auch die zahlreichen Antiken, welche auf ihrem grossen Territorium allmählich aufgefunden waren und sich angesammelt hatten, wurden verhandelt, und ein grosser Teil von ihnen gelangte in die Hände des „kunstliebenden" Banquiers Jenkins, der sie mit seinen sonstigen Erwerbungen vereinigte und so ein förmliches Waarenlager von Kunstwerken anlegte. Den Katalog und die Beschreibung dieser Sammlung bearbeitete Ennio Quirinio Visconti.

Dem unternehmenden Jenkins winkte damals eine noch grössere Operation. Der König von Neapel hatte sich entschlossen, das gesammte Farnesische Erbe an Kunstwerken nach Neapel überzuführen. Darunter befanden sich die grosse Stiergruppe, dann der Herkules, die Flora, Werke, die damals noch weit höher geschätzt

wurden als jetzt. Nach der Sitte der Zeit wurden zuerst umfassende Restaurationen vorgenommen, welche der vom König hochgeschätzte Kunstkenner und Maler, Cavaliere Venuti, leitete. Albacini, der berühmte Restaurator, führte sie aus. Nachdem dies geschehen, kam der König auf den Gedanken, eine Anzahl geringerer Statuen zu verkaufen, um die Kosten der Restauration zu decken. Jenkins, der zunächst als Sachverständiger und Taxator fungirte, machte sich schon seine Rechnung auf einen umfassenden Ankauf. Da hintertrieb Philipp Hackert die Sache, den der König dem Venuti nach Rom nachgesandt hatte. Hackert, mit seinem praktischen Scharfblick, durchschaute sogleich, dass ein Verkauf aus den gar nicht katalogisirten Sammlungen zu endlosen Verdächtigungen und Verläumdungen der intriguanten Neapolitaner Anlass geben könne, und dass es auch in der Tat schwer sei, alle Missbräuche und Unterschleife bei einem solchen Geschäft auszuschliessen. So blieben die Farnesischen Schätze vereinigt und wanderten allesammt nach Neapel.[8]) Dieser grosse Verlust für Rom hatte indess im Ganzen auch sein Gutes; denn bei dem Aufräumen und Durchsuchen der königlichen Besitzungen, der Gärten auf dem Palatin und der Villa auf dem Monte Mario, war viel Neues zu Tage gekommen; „täglich wurden", sagt Philipp Hackert, „unter Schutt und Steinen gute Sachen gefunden."

Mit Philipp Hackert war auch Goethe wieder nach Rom zurückgekehrt. Dreiviertel Jahre dauerte sein „zweiter römischer Aufenthalt", der für ihn weit wichtiger ward als der erste. Während des ersten hatte Goethe die römischen Eindrücke staunend und bewundernd, aber doch noch als Fremder aufgenommen; während des zweiten wurde er zum Römer. Wer in der Wendung unserer Litteratur zum Klassizismus ein Unheil sieht, muss diesen zweiten Aufenthalt anklagen; wer der Meinung ist, dass die Römischen Elegieen, Idyllen wie Alexis und Dora, endlich „Hermann und Dorothea" unsere Litteratur erst auf die Höhe gehoben haben, auf welcher

sie sich den alten romanischen Kulturnationen ebenbürtig darstellte, der muss ihm seinen Dank zollen; ohne die vorausgegangene zähe Arbeit dieser neun Monate hätte Goethe jene Werke später nicht so dichten können wie er es getan. Schlechte buchhändlerische Spekulation hat dazu geführt, dass die Schilderung dieser Zeit, weil sie in den Ausgaben der „Italienischen Reise" meist fehlt[9]), viel weniger bekannt geworden ist als die übrigen Teile; und doch ist sie viel inhaltreicher und sachlich wichtiger als die meisten von jenen; nur die Reise durch Sizilien ist an Bedeutung ihr zu vergleichen.

Was Goethe damals in Rom dichtete, Egmont, Claudine, Faustscenen, war noch kein Ausdruck des grossen Stilgefühls, das er in sich entwickelte; aber in seiner Beschäftigung mit der bildenden Kunst, in seiner klaren Erkenntnis des tiefen Zusammenhanges von Natur und Kunstgesetzen, in seinem Bemühen, selbst plastisch zu modelliren, lagen die Keime und vollzog sich das allmähliche Wachstum seiner neuen künstlerischen Einsicht und Kraft. Merkwürdig ist und bleibt es, von wie unbedeutenden Lehrmeistern er Gewinn zu ziehen wusste; in der Perspektive unterrichtete ihn Verschaffeldt. Maximilian van Verschaffeldt war ein Architekt von eifrigstem Streben, aber sehr mässiger Begabung, der noch dazu das Unglück hatte, „über seine Kunst viel zu metaphisieren", wie sich die Herzogin Amalie ausdrückte. Zu diesem kühnen Schwung war er gänzlich ungeeignet, da es ihm nicht nur an höherer Bildung, sondern auch an dem Mass von Sprachbeherrschung fehlte, welches die erste Bedingung geordneten Denkens ist. Ein später an Goethe nach Weimar gerichteter Brief über seine Kunstphilosophie, den Goethe augenscheinlich ignorirt hat, gibt davon ein tragikomisches Zeugnis.[10]) In Rom suchte Verschaffeldt Jedermann für sein neues Schönheitsprinzip zu gewinnen, welches alle Formen auf die Diagonallinie oder den „Dreyangel" basirte. Und von diesem Manne lernte ein Goethe, und zwar Perspektive. Wie das möglich war, erklärt

uns ein einziger Satz Goethe's. „Das Vorzüglichste war dabei, dass man gerade das Hinreichende und nicht zu viel lernte.“ Man kann sich lebhaft vorstellen, wie der Schüler, ruhig und bestimmt, das Zuviel abgeschnitten haben mag, wenn der Lehrer seine krausen und krummen Phantasieen in den einfachen Vortrag optischer Tatsachen einmischen wollte. Mit Bury, Schütz, dem Kupferstecher Lips verkehrte Goethe in gewohnter Weise, und nützte ihren Rat auch bei seiner mit grösster Sorgfalt durchgeführten Modellirung eines Fusses, wobei er seine neugewonnenen anotomisch-morphologischen Einsichten zu verwerten suchte. Am meisten aber bekannte er auch dabei dem von ihm immer mehr geschätzten Heinrich Meyer zu verdanken, mit welchem sein Verhältnis sich fester und fester schloss. Sicherlich aber blieb auch nicht ohne Gewinn für ihn seine häufiges Zusammentreffen mit dem bedeutendsten deutschen Bildhauer Alexander Trippel. Im Auftrag des Fürsten von Waldeck schuf dieser damals die berühmte Büste Goethe's, welche neben Tischbein's Bild das klassische Zeugnis von Goethe's römischer Künstlergemeinschaft ist. Wir haben schon früher über Trippel's künstlerische Eigenart geredet und auf diese Büste als ein typisches Beispiel seines auf Grund der Naturtreue sich zum Idealen erhebenden Stils hingewiesen. Goethe's bescheidne Aeusserung, er dürfe zufrieden sein, wenn die Nachwelt meine, dass er so ausgesehen habe, beweist, dass er selbst hier eine zu grosse Idealisirung fürchtete; aber in solcher Frage ist der Beteiligte selber nicht der geeignete Richter, auch nicht seine nächste Umgebung, welche immer das zufällige, aber gerade in die Augen fallende dargestellt zu sehen wünscht und vor Bäumen den Wald nicht findet. Hier gilt das Wort: „Und wenn die Nachwelt recht geniessen soll, so muss des Künstlers Mitwelt sich vergessen.“ Die Nachwelt hat längst zu Gunsten von Trippel's Werk entschieden.

Der lange in gedrückten Umständen lebende Künstler gelangte übrigens damals zu wirklich freudigem und be-

friedigendem Schaffen. Neben dem Auftrag des Fürsten von Waldeck hatte er damals ein Skulpturwerk grössten Umfangs, das Grabmal des Gouverneurs von Moskau, Grafen Tschernyschew, auszuführen bekommen. Die Mischung von allegorischen und realen Bestandteilen entspricht freilich nicht unserm Geschmack; auf dem Hauptrelief wird der Graf von Saturn entführt; die Stadt Moskau will ihn zurückhalten; Tugenden folgen ihm nach; Merkur und Charon harren am Lethestrom; aber es war immerhin eine äusserst vielseitige Aufgabe, ein Meisterstück im eigentlichen Wortsinn, das ihm gestattete, in jeder Hinsicht eine Probe seines Könnens abzulegen. — Sehr gelobt wurde auch eine Statuette, die den Cardinal Albani darstellte. Der Künstler erhielt dann den Auftrag, eine Büste des Königs von Preussen anzufertigen, den er vermutlich niemals gesehen hatte; hier wurde die Frage der realistischen Aehnlichkeit oder der Idealisirung noch mehr brennend, und wir haben ein sehr interessantes Zeugnis von dem urteilsfähigen Moritz, wie der Künstler sich zu dieser Aufgabe verhielt. „Trippel", schreibt er an Goethe am 7 Juni 1788, „hat nun die Büste des Königs von Preussen in Thon gebildet: sie war erst gar zu sehr idealisirt und zu wenig kennbar — ich bin einen ganzen Nachmittag bei ihm gewesen, und habe ihm nach Anleitung der Maske die Züge gesagt, deren ich mich von der Gesichtsbildung des Königs erinnerte. Ohne zu achten der mehreren Aehnlichkeit aber, bleibt die Bildung immer noch sehr veredelt." [11]) Wir sehen, dass Trippel sich hier, wo ihm persönliche Kenntnis abgieng, nicht scheute, auch dem Rat eines vor Allem auf die Aehnlichkeit Bedachten zu folgen, dass aber trotzdem er an seiner idealisirenden Kunstart festzuhalten wusste. Goethe hatte wohl Recht zu rühmen, dass er von Trippel erst „über die menschliche Gestalt als Kanon und als abweichenden Charakter" aufgeklärt worden sei. Gerade diese Frage nach dem Verhältnis des Typischen zum Individuellen, welche später das Grundproblem von Goethe's Kunst-

theorie bildet, konnte er bei Trippel praktisch gelöst sehen.

Anders lag die Sache bei der idealgesinnten, zarten Angelika Kauffmann. Ihr war die Gabe versagt, innerhalb des Idealen das Charakteristische zugleich darzustellen. Sie versuchte Goethe zu malen; aber es gelang ihr nicht; vor Allem: sie war selbst nicht damit zufrieden; sie fühlte sich in sich selbst nicht sicher. Goethe schrieb darüber: „Angelika malt mich auch; daraus wird aber nichts. Es verdriesst sie sehr, dass es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.“ Trotz dieser deutlichen praktischen Demonstration von Angelika's Schwächen, wurde ihr Umgang für Goethe während des zweiten Aufenthalts doch immer wertvoller; er besuchte gern mit ihr die Museen und Kirchen und hörte gern ihr Urteil über die Kunstwerke, so wenig sie auch seinem Streben nach dem Gewinn einheitlicher Grundsätze der Beurteilung entgegenkommen konnte. Aber es ist und bleibt ja von dem Künstler gerade für die einfache Betrachtung der Kunstwerke so vieles immer von Neuem zu lernen, und Goethe wurde von Angelika das einer Künstlerin wohl anstehende Lob zu Teil, dass sie Niemand noch gefunden, der so trefflich zu sehen verstünde wie er.

Der Ruhm der Künstlerin wurde übrigens gerade damals durch zwei Bilder vermehrt, welche sie für Kaiser Joseph II. ausführte und mit denen sie seinen lebhaftesten Beifall errang: Aeneas, der den Leichnam des Pallas dem Evander übergiebt, und — durch den altdeutschen Gegenstand bemerkenswert — Arminius, den bei der Rückkehr aus der Schlacht Thusnelda bekränzt.

Zu dem alten Kreise deutscher Kunstfreunde traten in dieser Zeit auch noch neue hinzu, welche mit dem berühmten und gegen Jedermann wohlwollenden Landsmann in Berührung traten. Friedrich Rehberg bietet in der Tat wenig Interesse über die Beziehungen hinaus, in welche Goethe zu ihm trat. Er war schon als Jüngling einige Jahre in Rom gewesen und hatte noch Mengs'

Unterricht genossen. Ohne grosses Talent und ohne nennenswerte Leistungen, hatte er in Preussen 1787 doch den Professortitel erhalten, und wurde zugleich von dem Minister von Heinitz wieder nach Rom geschickt, um Kopieen nach Gemälden und Zeichnungen nach Statuen anzufertigen, nach welchen dann die jungen Akademiker in Berlin wieder kopieren sollten. Der Mangel an Kunstsammlungen nördlich der Alpen, der noch teure Preis der verhältnismässig seltenen Stiche nach Kunstwerken, führte in einem Zeitalter, welchem die Photographie noch unbekannt war, zu so kümmerlichen Auskunftsmitteln! Die harten Urteile, welche oft und gern über die damalige künstlerische Erziehung gefällt werden, dass sie bei der fortwährenden nachahmenden Beschäftigung mit den besten Meistern, doch nicht zu bedeutenden eignen Leistungen führte, würden sich vielleicht mildern, wenn man bedächte, dass jene armen Kunsteleven nach Kopieen und zwar nach Kopieen sehr mittelmässiger Künstler studiren mussten. Rehberg lieferte Zeichnungen sowohl von Antiken wie dem Laokoon und der mediceischen Venus als auch nach Gemälden und Fresken der Renaissance. Er schloss sich ganz Goethe und dessen speziellem Umgangskreise, Moritz, Schütz, Bury an und erwarb sich Goethe's Zuneigung, so dass später auch einige Briefe zwischen ihnen noch gewechselt wurden. Eine gewisse ruhige Verständigkeit war ihm eigen, wie sie Goethe schätzte und wie sie besonders in Rehberg's Urteil über den schwankenden und trübsinnigen Moritz sich kund tut. Seine eignen Werke wurden übrigens auch in diesem Kreise nicht sehr hoch geschätzt; was seine Kopieen betrifft, so war der Minister mit den Zeichnungen nach der Antike zufrieden; äusserst ungehalten aber, geradezu in beleidigender Art, als Rehberg sich an eine malerische Vorlage machte. Er fand „weder schöne noch richtige Umrisse, keine Verhältnisse und noch weniger Anatomie". [12]) Allerdings kann sein Urteil nicht als unparteiisch gelten, da es sich um Michelangelo, um Figuren aus dem „Jüngsten Gericht" handelte und wir schon wissen, wie er über dieses dachte.

Kurze Zeit nach Rehberg erschien Friedrich Wilhelm Gmelin in Rom. Er war schon ein gestandener Mann, der seinen bestimmten Interessen- und Schaffenskreis hatte, sich auf diesen beschränkte, aber in ihm Tüchtiges leistete. Er war von Haus aus Kupferstecher und bildete sich als solcher besonders in der Spezialität der Landschaften zu anerkannter Trefflichkeit. Er stach anfänglich nach Hackert'schen Bildern, wagte sich dann auch an Meister wie Claude Lorrain, und hat endlich auch zahlreiche eigne „Prospekte" durch den Stich verbreitet. Sein Hauptverdienst lag auch da in der Technik des Stichs. Die Landschaftszeichnung förderte er nicht über Hackert's Standpunkt hinaus. Ein selbständigeres Talent für die Landschaftsmalerei brachte der Holländer Voogd nach Rom, der sich ganz den Deutschen anschloss und allmählich eine neue Entwicklungsstufe dieser Kunstgattung, von der stilvollen, aber oft leblosen Totalansicht zur intimen Detaildarstellung herbeiführten.

Das Wesentliche, was das römische Jahr 1787/88 unter Goethe's Aegide für das deutsche Kunstleben schuf, reifte in der stillen Unterhaltung zwischen dem Meister und seinen treuen Freunden Karl Moritz und Heinrich Meyer. Als erste Frucht trat Moritz'[18]) Abhandlung „Ueber die bildende Nachahmung des Schönen" an's Licht; sie war aus den Unterhaltungen mit Goethe hervorgegangen und wurde noch aus Rom nach Deutschland geschickt, um für die grösseren von Moritz öfter angekündigten und dann wieder bei Seite geschobenen Publikationen über seinen italienischen Aufenthalt als Vorspiel zu dienen. Wir dürfen sie sowohl wegen ihres Ideengehalts als auch wegen der treibenden Kraft, die zu ihrer Ausarbeitung führte, als ein Werk Goethischen Geistes ansprechen, freilich ohne in den Einzelheiten der Ausführung überall Goethe finden zu wollen.

Moritz hatte schon im Jahre 1785 einen Aufsatz in der „Berliner Monatsschrift" veröffentlicht, in welchem er den Begriff des Schönen zu entwickeln und besonders gegen das noch von einem Mendelssohn gehegte Vorurteil

des relativ niedrigen Wertes bloss künstlerischer Vollkommenheit sicher zu stellen suchte. Er war auf den Weg gelangt, den vollen Wert des Schönen in seiner blossen, von allen Nebenzwecken reinen Erscheinung zu erkennen, und machte auch praktisch in seinen heftigen und energischen Kritiken von dieser Erkenntnis Gebrauch; seine einseitige Verdammung von „Kabale und Liebe" erklärt sich hauptsächlich aus seinem gesunden Hass gegen alle sittlichen oder politischen Tendenzen in dem Kunstwerke. Um Moritz' Verdienst in dieser Hinsicht gerecht zu würdigen, muss man sich erinnern, dass das grosse Revolutionswerk auf ästhetischem Gebiet, Kant's Kritik der Urteilskraft, noch nicht erschienen war, dass sein Satz von dem „interesselosen Wohlgefallen", welches das Schöne erwecke, noch nicht die Nebel der moralisirenden Beurteilung des Kunstgenusses zerstreut hatte.

Durch den Verkehr mit Goethe hatte diese Grundanschauung von dem selbständigen Wert des Schönen in Moritz natürlich nur befestigt und weiter entwickelt werden können. Aber sie wurde zugleich von jeder nebelhaften Phantastik fern gehalten, durch die klare und sichere Beziehung, in welche Goethe stets Kunstübung und Naturbetrachtung setzte. Die Natur als Ganzes schaute Goethe als wunderbaren und in sich vollendeten Organismus an, und indem er gerade damals in Italien begann, dieser Anschauung durch Erforschung der Gesetze organischen Bildens in den Pflanzen- und Tierformen eine wissenschaftliche Grundlage zu geben, so gelang ihm zugleich eine Ahnung davon zu gewinnen, wie sich die Vollendung des Ganzen in den Einzelerscheinungen widerspiegele und durch sie symbolisiert werde. So konnte er an die Stelle der früheren beschränkten Vorstellung von ästhetischer „Vollkommenheit", welche den einzelnen Gegenstand isoliert fasste und nach dem Massstab seiner direkten Nützlichkeit und Erspriesslichkeit für den Menschen beurteilte, den Begriff des „Typischen" setzen, welcher das Ganze mit seiner unendlichen, nicht darstellbaren Harmonie in dem Einzelnen darstellbar werden lässt.

Und hiemit wurde nun ein neues Licht von entscheidender Bedeutung auf die gutgemeinten, aber nicht zur Klarheit durchgedrungenen Sätze der bisherigen Kunstlehre geworfen. Dass der Künstler aus der Natur das Schöne auswählen müsse, um es nachzuahmen, war eine Hauptvorschrift von Mengs und seinen Anhängern gewesen; aber was eigentlich das Schöne sei, das war trotz aller Versuche doch nicht klar anzugeben. Goethe setzte dafür das Symbolisch-Typische, d. h. dasjenige, was uns hindurchschauen lässt aus dem hemmenden und entstellenden Zwang des Einzelnen in das „vollkommene Gesetz der Freiheit", welches sich ungeachtet aller scheinbaren, den Blick alltäglich treibenden und verwirrenden Hemmnisse unberührt in seiner Herrschaft erhält. Moritz war nun der Schüler, der dies besser auszudrücken wusste, als der Meister selbst, dem die Fähigkeit systematischen Theoretisirens abgieng. „Alles einzelne, hin und her in der Natur zerstreute Schöne", sagt Moritz, „ist ja nur in sofern schön, als sich dieser Inbegriff aller Verhältnisse jenes grossen Ganzen mehr oder weniger darin offenbart". Doch zu einer praktischen Verwertung der gewonnenen Erkenntnisse, zur Aufstellung von Normen, wonach der Künstler bei Auffindung und bei Nachbildung des Schönen zu verfahren habe, gelangte Moritz in seinem kurzen Schriftchen nicht, und wäre er auch nach seiner persönlichen Begabung wohl nicht sehr geeignet gewesen. Dagegen liess Goethe, der im Allgemeinen die Bearbeitung seines italischen Gewinnes späterer Zeit überliess, schon im Jahre 1788 in Wieland's „Merkur" einen kleinen Aufsatz erscheinen, der eine glänzende Vereinigung von psychologischer Beobachtung künstlerischen Fortschreitens mit normativer Erkenntnis des Zieles darbot. Es waren wenige Blätter, überschrieben: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil".[14]) Für die bildende Kunst sind diese gedrängten Sätze ebenso klassisch wie Schiller's blühende Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" für die Poesie. Goethe findet, dass die Kunst von der einfachen, wahllosen Nachahmung ausgehe, dass

sie auf ihrer ersten Stufe naturalistisch sei; für die allgemeine Geschichte der Kunst trifft dies zwar nicht zu, wohl aber meist für die Entwicklung des einzelnen Künstlers. Als zweite Stufe erkannte Goethe die Manier, aber nicht in dem tadelnden Sinne, in welchem wir heute das Wort brauchen, sondern in dem Sinne einer individuellen von der Künstlerpersönlichkeit geprägten Form, in welche er die Dinge, die er nachbildet, giesst und durch welche er wie durch eine Sprache sein eigenes Innere ausspricht, — also die subjektive, idealistische Kunstübung. Die Dritte, die beiden anderen vollendende und in der Herrschaft des Stils vereinigende preist er dann als den höchsten Grad, wohin die Kunst gelangen kann, auf dem sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellt; diese Stufe ist nur dem zu erreichen möglich, der die „Reihe der Gestalten" übersieht; sie ruht „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen". In diesen einfachen Sätzen war ein Programm gegeben, welches die späteren Kunstschriften Goethe's nur auszuführen hatten. Volle Würdigung hat es freilich weder als Keim noch als weitästiger Baum gefunden; die tiefe Klarheit dieser Erkenntnis war den seichten Geistern zu tief, den tiefen Geistern zu klar; weder die Plattheit der Aufklärungsleute noch das Gedämmer der Romantiker war mit ihr zu versöhnen. Was die letzteren von der Kunst und speziell von römischer Kunst verlangten, werden wir später kennen lernen; für die platten Geister aber erschien gerade, als Goethe in Rom weilte, ein Werk, das eigens für sie berechnet schien, und den Abstand Goethe's und seiner Freunde von der Durchschnittslage der deutschen Bildungskreise bezeichnete. Friedrich Wilhelm von Ramdohr, höherer Justizbeamter im englischen Kurfürstentum Hannover, war 1784 in Italien gewesen und hatte die Trockenheit des Juristen, die Steifheit des Norddeutschen und den Dünkel des Engländertums zur Beurteilung der Kunstwerke mitgebracht. Im Jahre 1787 erschien sein dreibändiges Werk

„Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom für Freunde des Schönen in der Kunst.“ Die Nüchternheit und Flachheit dieses Buchs spricht sich schon in dem unglaublich trocknen Stil aus, der von dem Aufschwung des deutschen Sprachgeistes seit vierzig Jahren keine Anregung erfahren zu haben scheint. Herr von Ramdohr belehrt uns zuerst über die Absicht, die der Verfasser bei Verfertigung seines Werkes sich vor Augen gesetzt hat: „zu zeigen, wie und auf was man bei einem Kunstwerke sehen soll, um wahren und dauerhaften Genuss davon erwarten zu können.“ Gewiss eine sehr wichtige, vielleicht die praktisch wichtigste Aufgabe. Sehen muss Jeder zuerst lernen, der die Werke der bildenden Kunst geniessen will. Aber bei Herrn von Ramdohr wird er es nicht lernen, obgleich derselbe sich rühmt die Methode gefunden zu haben, bei welcher der Schüler angeleitet werde, stets sich zu erinnern „Wie, wo, warum er etwas gelernt habe“ und dadurch in beständiger Folge vorzuschreiten. An Kenntnissen fehlt es durchaus nicht, auch nicht an einzelnen richtigen Beobachtungen und Urteilen; aber das Auge ist nur in gewissen Richtungen sehkräftig, und nach anderen von einem unheilbaren Staar verdunkelt. Ramdohr schätzt die Antike, aber in jener beschränkten, sie versüssenden und verzärtelnden Weise, die wir schon oft kennen gelernt; er schätzt Rafael als den höchsten modernen Künstler, aber er urteilt über Michel Angelo so beschränkt wie Milizia oder wie Minister von Heinitz. Ueber die Darstellungen Gottes in den Deckenbildern der Sistina urteilt er, sie hätten einen zurückstossenden Ernst, der sich mehr für einen Zauberer als den Weltregierer passt“; und von den Sibyllen und Propheten meint er, „sie zeichnen sich durch eine repräsentirende Anmassung, durch eine Anstrengung von Kräften aus, deren Grund man nicht absieht“. Der Vorstellungskreis, in dem sich der englisch-hannöversche Beamte bewegt, tritt auf unübertreffliche Weise in dem untadligen Regel-de-tri-Exempel zu Tage: „Der Ausdruck in den Figuren des Michel Angelo verhält sich zu dem Ausdrucke in den Figuren des Rafael,

wie die Bewegungen eines exercirenden Flügelmanns zu den Bewegungen eines Soldaten in Reih und Glied.“ — Gewiss — es war in Deutschland durch Winckelmann, durch Lessing, durch manchen tüchtigen Archäologen viel für die Erkenntnis der antiken Kunst schon geschehen, aber noch sehr wenig für die Kunst der Renaissance. Ich brauche nicht zu sagen, dass Ramdohr über die vorrafaelischen Gemälde in der Sistina kein Wort verliert, dass überhaupt das Quattrocento für ihn noch kaum existirt. Aber auch ein Cinquecento: wie verkehrt, was er über die Fresken der Caracci im Palazzo Farnese sagt: dass sie die gefällige Composition zu Ungunsten der Klarheit und Deutlichkeit der Gruppirung bevorzugen, während gerade diese Bilder wahre Muster der malerischen Erzählungskunst sind, wie dies Goethe und Heinrich Meyer so trefflich nachgewiesen haben! In Einem aber ist auch Ramdohr anzuerkennen, dass er jede Tendenz von der Kunst fernzuhalten und für die Verbreitung des reinen, ungetrübten Kunstsinnes zu wirken suchte. Die Nützlichkeitsprediger waren abgetan, wenn selbst ein so nüchterner und gravitätischer Mann von ihnen nichts mehr wissen wollte. Die Bahn für den Gewinn wirklicher Kunsteinsicht war frei, und auf dieser Bahn nun energisch vorzudringen, war Goethe fest entschlossen. Als er mit dem Gefühl unüberwindlichen Schmerzes von Rom Abschied nahm, geschah es mit dem für sein ganzes ferneres Leben entscheidenden Vorsatz, was er in Rom empfangen, in der Heimat für das Vaterland, für die Welt weiter zu entwickeln, und höher zu steigern, — und zwar mit Hilfe der Freunde, die er in Rom gewonnen.

Sechster Abschnitt.

Die Nachwirkungen Goethe's. Die ersten Anfänge historischer Kunstbetrachtung 1788–1792.

Wie Elisa dem feurigen Wagen des auffahrenden Propheten, so blickten die in Rom zurückbleibenden deutschen Künstler dem nach den Nebeln des Nordens enteilenden Goethe mit dem schmerzlichen Gefühl der Verwaisung nach. Der enggeschaarte Kreis hielt in der treuen, fast schwärmerischen Erinnerung an den Meister noch fest zusammen. Eine lebhafte Correspondenz spann sich an, und wer so glücklich war, einen Brief zu erhalten, der versammelte die Freunde wie zu einem Fest, um ihnen den beneideten Besitz mitzutheilen. Nun gar die neu erscheinenden Werke Goethe's, welche bald in rascher Folge in Rom eintrafen, wurden mit einer Begeisterung begrüsst, welche gegen die Kühle, mit der man sie damals in Deutschland aufnahm, sehr vorteilhaft abstach. Etwas anders stand es freilich mit dem wirklichen Verständnis von Goethe's Wollen und Schaffen. Man darf wohl nur Angelika Kauffmann ein persönliches Nachfühlen und Heinrich Meyer ein bewusstes Erfassen von Goethe's Intentionen zuschreiben. Die andern sahen ihn so hoch über sich, dass sie nur eine pädagogische Wirkung von ihm empfangen konnten, die aber in den Briefen auch in schönster Weise zu Tage tritt.

Immer lebendig, durch Goethe zu immer neuem Streben angeregt, aber stets wieder in seine Schranken zurückgewiesen, war Fritz Bury. Er vermisste den Freund und Führer am leidenschaftlichsten, so sehr ihn auch Goethe's Briefe zur Ruhe mahnten. „Ihr Scheiden von Florenz", heisst es in seinem ersten Brief nach der Trennung, „empfing ich mit zitternder Freude und vielfältigen Küssen . . . wusste vor lauter Freude nicht, wie ich ihn

(den Brief) geschickt genug aufmachen sollte; im Durchlesen sammelten sich wieder Thränen genug für mich, Ihre Abwesenheit von mir zu beweinen" [1]). Er erhielt von Goethe Aufträge zu Kopieen im Palazzo Farnese, eine eigene Composition — Phrixus auf dem Widder — zu der Bury eine Skizze nach Weimar geschickt hatte, konnte Goethe unmöglich ermuthigend aufnehmen. Eine höchst charakteristische, das Kunsttreiben jener Zeit trefflich illustrirende Episode wurde durch jene Arbeit in der Farnesischen Gallerie herbeigeführt. Mit den Dienern des verlassenen, den Bourbons von Neapel gehörigen Palastes hatte sich nach italienischer Art schnell ein kleines Sonderverhältnis angesponnen, indem sie allerlei Kunstsachen unter der Hand loszuschlagen und sich so eine Nebeneinnahme zu machen suchten. So kamen Meyer und Bury dazu die Abstellräume des Palastes zu durchstöbern, und stiessen in einer abgelegenen Kapelle endlich auf ein Bild, welches die Diener freilich nicht zu verkaufen wagten, das aber unsern Freunden unüberwindlich in's Auge stach. Es war eine Pietà desselben Annibale Caracci, dessen Fresken sie eben kopirten, ein Bild schon aus den Gallerieen Doria und Rospigliosi bekannt, das ihnen hier durch allen Staub und Schmutz viel wertvoller in seiner Ausführung erschien, so dass sie nicht zweifelten, das einzige wahre Original vor sich zu haben. Nun fing ein Bereden und Handeln mit den Dienern an, welche endlich mit sechszehn Scudi „benebst ein anderes Gemählde an dieselbe Stelle" zufrieden waren. „Ich gieng", schreibt Bury, „denselben Abend, zwei Uhr in der Nacht hin; das Bild wurde mir gegeben, und wer meine Beine gesehen hätte laufen, mein klopfendes Herz, das grosse Bild unter dem Arm; wenn ich Ihnen sagen sollte, wie ich nach Hause gekommen, wäre ich nicht im Stande zu sagen" [2]). Das Bild war in der Tat ein schönes Exemplar der vielverbreiteten Composition; dass es aber wirklich das Original war, wurde niemals erwiesen. Die Künstler aber, in ihrem uns schon bekannten Optimismus, waren fest davon überzeugt; auch Meyer, Reiffenstein,

Angelika Kauffmann, wenn auch nicht so masslos entzückt, gaben doch ein günstiges Urtheil ab, und Angelika's grämlicher Gatte, der alte Zucchi, sagte kurzweg: „Wer's Kopie nennt, ist ein Rindvieh.“ Auf jede Weise wollte nun Bury das Gemälde Goethe zuwenden, der sich zuerst etwas misstrauisch verhielt; natürlich nicht ganz ohne Gewinn, denn er war ein armer Schlucker, aber doch für ein Billiges. Er hatte zur selben Zeit nach seiner Meinung noch ein zweites Prachtstück, einen angeblichen „Herzog von Urbino“ von Baroccio aus dem Nachlass des Cardinals Aquaviva an sich gebracht, den er mit derselben Leidenschaftlichkeit Goethe anpries. Endlich wurde die Pietà vom Herzog von Weimar, der Baroccio von Goethe angekauft.

Wenn der gute Bury bald gezügelt, bald zur Vernunft gebracht werden musste, dabei aber seine natürliche Freiheit und Ungezwungenheit immer behielt, so waren andere in ihrer Verzagtheit und Niedergeschlagenheit aufzurichten. Rührend ist die Correspondenz der zarten Angelika mit Goethe, dessen Abreise sie um Lebensfreude und Mut gebracht hat, so dass sie nur an seinen Briefen sich wieder aufrichtet in einem Dasein, das selbst nach dem Zeugnis des nüchternen Reiffenstein durch die Erwerbssucht ihres Gatten mühsam und quälend war. Aufrichtig klingt die Dankbarkeit Rehberg's, welcher in seinem Zerwürfnis mit dem Michel Angelo feindlichen Minister von Heinitz bei Goethe guten Rath fand, der freilich vor allem die Duldsamkeit empfahl, da Rehberg nun einmal kein Kunstgenie war, das allzu grosse Ansprüche stellen durfte. Ganz und gar von und in Goethe's Gedanken lebte Heinrich Meyer, der teils eigene Compositionen nach Goethe's Rat und Kritik entwarf und ausarbeitete, theils auch Kopieen mit grösster Sorgfalt für ihn anfertigte. Schütz, der behäbige „Conte“, wurde in eifrige Tätigkeit gesetzt, um Landschaftszeichnungen nach Weimar zu liefern; auch für Goethe's Darstellung des römischen Carneval steuerte er Bilder charakteristischer Masken bei. Lips, der Kupfer-

stecher, wurde mit künstlerischen Zugaben zu der Gesammtausgabe von Goethe's Werken beauftragt. All das bot sowohl geistigen Halt als auch materielle Stütze für die deutschen Künstler. Am Materiellen mangelte es ihnen oft auch sehr. Es ist gewiss aus eigner Erfahrung, wenn Schütz an Goethe schreibt, nachdem er „Künstler's Erdenwallen" und „Apotheose" erhalten: „Gott's geben wolle, dass uns armen Malern doch so bei Lebzeiten das sichere Stück Brod gereicht würde. Als in Ihrem achten Band der selig verstorbene gute rechtschaffene Künstler es dem Schüler bei Lebzeiten wünschet, was ihm erst nach seiner ruhmvollen Lebensfrist begegnet ist. Eine Stelle, dafür Ihnen alle Künstler der ganzen Welt nicht Dank genug sagen können." Und welchen Eindruck gerade diese beiden kleinen Künstlerdichtungen auf die römischen Freunde gemacht, bezeugt auch Bury, wenn er schreibt, er sei mit Lips auf das Colosseum gegangen und habe dort „ganz ruhig des Künstlers Erdwallen und Vergötterung desselben gelesen, welches ihm einen überaus vergnügten Tag gemacht habe" [3]).

Uebrigens folgte Lips schon 1789 der Aufforderung Goethe's als Kupferstecher nach Weimar zu kommen. Er hatte sich vielseitig entwickelt: hatte die damals noch wenig geschätzten Fiesoles in der Kirche sopra Minerva gestochen, und daneben Drouais' Marius. Auch hatte er sich im Aquarell versucht, und einen „Abschied Hektors" ausgeführt, welcher Goethe das Motiv zu der bekannten, späteren Preisaufgabe geliefert haben mag. Im selben Jahre 1789 wurde auch schon das dauernde Verhältnis mit Meyer abgeschlossen, das ihn nach einigen Jahren nach Weimar führen sollte. Schon wenige Monate nach Goethe's Abreise war Moritz ihm über die Alpen gefolgt, um gleichfalls einige Monate bei ihm zuzubringen und dann nach Berlin zurückzukehren. Seine Reise trug für das deutsche Publikum und seine klassisch-künstlerische Ausbildung schöne Früchte. Abgesehen von der kleinen, schon früher besprochenen

Schrift, welche nur für den durchgebildeten Denker von Wert war, gab Moritz auch eine populäre Reisebeschreibung in drei Bändchen heraus, wohl das beste Buch über Italien, das im vorigen Jahrhundert in Deutschland erschienen ist, eine geschmackvolle Verbindung von eignen Erlebnissen, allgemeinen Kulturstudien und verständnisvollen Kunsturteilen. Man darf an Moritz unbedenklich den höchsten Masstab legen und ihn mit Goethe als Reiseschilderer vergleichen. Er wird freilich dann zurückstehen müssen, weil ihm die grossartige Offenheit fehlt, welche Goethe's Erzählungen stets zu so interessanten Selbstbekenntnissen macht; die psychologische Tiefe ist nicht vorhanden; aber in der freien Beobachtung und der lebhaften Darstellung braucht er den Vergleich nicht zu scheuen. Und hervorragend zeigt er sich, wenn wir ihn mit der gleichzeitigen Durchschnittspublizistik vergleichen. Gleichfalls 1789 liess der Maler Robert Grund die „Malerische Reise eines deutschen Künstlers nach Rom“ [4]) erscheinen. Grund war unter seinen Genossen einer der Gebildeteren. Wir hörten schon früher, dass er sich als Dramatiker versuchte, und in späteren Jahren hat er es zum Professor in Florenz gebracht und ein Buch über die „Malerei der Griechen“ herausgegeben; auch dies, bei dem Stand der damaligen Kenntnisse (1810) jedenfalls ein Beweis von lebhafter Phantasie! Seine malerische Reise aber ist ein Büchlein, welches die Durchschnittsbildung der Zeitgenossen geradezu typisch wiederspiegelt. „Was man nicht dekliniren kann, das sieht man für ein Neutrum an“; dieser geistreiche Vers kommt einem in den Sinn, wenn man sieht, wie alles was nicht römisch und nicht griechisch ist, für „gothisch“ erklärt wird. Derselbe Mangel an klaren Begriffen zeigt sich auch in der Naturbetrachtung; wenn der Reisende die Alpen überschreitet, so passirt er „den durch seine Grösse berühmten Brennerberg“ [5]), ohne zu bedenken, dass der Brenner nicht ein Berg, sondern ein Pass, und nicht durch seine Grösse, sondern durch seine Niedrigkeit berühmt ist.

Moritz hat dann später noch durch eine periodische Zeitschrift „Italien und Deutschland“ (1789—92) seine Reise fruchtbar zu machen versucht; er gab sie zusammen mit Hirt, der in Rom geblieben war, heraus. Auch ein mehr wissenschaftliches Werk, das er noch folgen liess: Anthusa oder Roms Altertümer ist noch ganz von der Wärme persönlicher Erinnerung durchhaucht. Sein Titel hat einen charakteristischen Zusatz: „Ein Buch für die Menschheit“. War Moritz von solchem Dünkel ergriffen, dass er glaubte als Lehrer der Menschheit aufzutreten? Sicherlich nicht! aber es war der Gegenstand, der ihm so erhaben, von so ewigem Wert däuchte, dass nur die höchste Bestimmung seiner würdig zu sein schien. Über Rom redete man nicht zu Zeitgenossen, nicht zu Landsleuten, sondern nur zur Menschheit, in welchem Worte jene in allgemeinen Idealen lebende Zeit den Inbegriff alles Hohen und Edlen zusammenfasste.[6])

Während alle diese Künstler und Kunstfreunde teils in Rom teils ausserhalb die Beziehungen zwischen der römischen und der deutschen Welt zu vermitteln fortfuhren, trat ein anderer namhafter deutscher Künstler für einige Zeit aus diesem Connex heraus. Es war Tischbein, dessen energische Bemühungen sich eine angesehene und vorteilhafte Stellung zu schaffen, wir schon kennen gelernt haben. Allmählich hatte er sich von seinem Gönner, dem Herzog von Gotha, gelöst, zum Ärger seiner fürsorglichen Freunde, des langmütigen Goethe und des zu scharfer Verurteilung schnellfertigen Reiffenstein; beide meinten schon, Tischbein habe sich durch seine Unzuverlässigkeit um sein Glück gebracht, als dieser bereits sich erfolgreich in Neapel festgesetzt hatte. Es gereicht der Tüchtigkeit wie dem zähen Ehrgeiz Tischbein's zum vollgiltigen Zeugnis, dass er es verstand in Neapel, ohne die Empfehlung Hackert's, des allmächtigen Landsmanns, den Direktorposten der Akademie zu erhalten; sein Concurrenzstück, mit dem er sich die Anstellung erwarb, war ein grosses Gemälde antikisirender Art: Masinissa und Sophonisbe. Allerdings musste er den Posten mit einem

Neapolitaner teilen, so dass materiell betrachtet, das Glück kein so grosses war; aber es war immerhin ein ehrenvoller Erfolg, dass ein Deutscher in der fernen Hauptstadt einen so hervorragenden künstlerischen Wirkungskreis amtlich zugewiesen erhielt; zehn Jahre blieb Tischbein in dieser Stellung, ehe er nach Deutschland zurückkehrte.

In Rom erhielten die deutschen Künstler zu Ende des Jahrs 1788 aus Deutschland einen neuen geistesgewaltigen Freund. Es war Herder, der als Begleiter des Freiherrn von Dalberg im Oktober eintraf. Er selbst und seine Freunde, ebenso wie die Landsleute in Rom erwarteten viel von diesem erstmaligen Aufenthalt des genialen Schriftstellers in der ewigen Stadt. Aber die Erwartungen wurden nicht erfüllt. Herder war schon, äusserlich betrachtet, etwas über das Alter hinaus, in dem man sich leicht neuen Eindrücken und Verhältnissen anpasst; wichtiger aber war doch ein innerer Grund. Er harmonirte seinem Wesen und Entwicklungsgang nach weder mit der klassischen Begeisterung der Zeit noch mit dem unbedingten Schönheitskultus des römischen Künstlerkreises. Gewiss hätte auch ihm Rom Vieles geben können; aber angewiesen auf eine Gesellschaft, in deren Stimmung er sich nicht finden konnte, erwachte sein ohnehin starker Widerspruchsgeist zu besonderer Schärfe; er fing an sich als den Prediger unter den Heiden zu fühlen, und behagte sich mehr in der Rolle des „Vescovo di Weimar“ als eines Dichters des Weimarer Musenhofs. „Fast möchte ich sagen,“ schrieb er an Goethe, „dass ich von der Kunst nie kühler gedacht habe, als hier, da ich sie in ihrem Werden, Thun und Wirken dem ganzen Umfange nach vor mir sehe; einst wars eine schöne Blüthe des menschlichen Bestrebens, jetzt aber ist's eine Blumenfabrik, wie unsrer Freunde Krause und Bertuch. Auch sonst lässt die römische Welt meine Seele entsetzlich leer, wozu Du Dir die Ursachen wohl ausfinden wirst ... Mit Dir wars in Allem anders, weil Du ein artifex bist.“ [1]) Mit den letzten Worten war aber nicht der einzige Grund der

Verschiedenheit bezeichnet. Goethe war nicht nur als Künstler in Gegensatz zu Herder, sondern er hatte eine ganz andere Stellung zu den Menschen. Er verlangte nichts für seine Person von ihnen, sondern nur für einzelne Zweige seines vielseitigen Denkens und Tuns; Herder verlangte nur für seine Person, und wo er enttäuscht wurde, war er missmutig.

Dass aber die römischen Deutschen ihm nicht geben konnten, was er suchte, hinderte ihn doch nicht, ihnen seine Anteilnahme, soweit es nach seinem Wesen möglich war, zuzuwenden. Sie freuten sich in ihm einen Freund Goethe's wieder zu besitzen, und erkannten gern an, dass er bei aller Übellaunigkeit doch immer gern bereit sei ihnen zu nützen. Am meisten bekümmerte er sich um den Antiquar Hirt, der ihn eine Zeit lang herumführte, und den er ernstlich zu erziehen suchte, wie er einst in Strassburg Goethe erzogen hatte. Am verständlichsten von Allen aber war ihm doch Angelika mit ihrer innerlichen Unbefriedigtheit und ihrer Hingabe an die zarten Stimmungen ihres Gemüts. „Die Angelika ist eine liebe Madonna; nur in sich gescheucht und verblühet auf ihrem einzelnen schwachen Zweige ... Du hast ihr sehr wohlgetan, und sie findet an mir nichts von dem wieder, was sie an Dir verloren." Diese bescheidenen an Goethe gerichteten Worte lassen doch zu wenig erkennen, welch geist- und gemütreiches Leben sich gerade damals, und auch durch Herder's Verdienst, um Angelika und in ihrem Hause entfaltete. Den Hauptanteil daran hatte freilich die Herzogin-Mutter Amalia von Weimar, welche im Oktober 1788 zu längerem Aufenthalt in Rom eintraf. Sie bildete hier um sich einen Künstlerhof, der für die armen, strebenden Deutschen das goldne Zeitalter wieder heraufzuzaubern schien. Die Herzogin besass einen Geist von grosser Regsamkeit und Vielseitigkeit; ein Temperament, welches den verschiedensten Eindrücken sich anzupassen und überall die Oberhand zu behalten wusste; ihre Vorurteilslosigkeit war für eine Dame des ancien régime ganz erstaunlich; ihre Fähigkeit, jedem Menschen

das Beste zu entlocken, unermüdlich. All diese Eigenschaften kamen ihr für den römischen Aufenthalt mit seiner Freiheit und seinem Reichtum an Eindrücken auf's Beste zu statten, und konnten sich freier entfalten als im heimischen Kreise. Sie verkehrte mit dem Papst wie mit dem burlesken Bettler, mit der römischen Aristokratie wie den deutschen Künstlerburschen, und war überall sie selber. Allem Ceremoniell fügte sie sich standesgemäss; aber mit beständiger, humoristischer Kritik. Wenn sie dem Papst vorgestellt wird, so schreibt sie: „Es war ein komischer und theatralischer Aufzug. Es war mich nicht anders zu Muthe, als wenn ich zum heimlichen Gericht sollte geführt werden." Wenn Sie in die altväterische Akademie der Arkadier aufgenommen wird, so berichtet sie nach überstandener Feierlichkeit: „Mir war es nicht anders zu muthe als wie ein nasser Pudel." Von den Gesellschaften der Aristokratie sagt sie: „Eine italienische Conversazione ist das Aller-Abgeschmackteste, was man sich denken kann; es wird kein dauernder Discurs gehalten, ziemlich viel Witz, aber gar nicht gescheut — mit Höflichkeit kommt man mit den Italienern gut ab, mit Sentiments kommt man ihnen nicht an; denn sie haben keine." Die letzte sehr feine Bemerkung hat auch heute noch eine gewisse Richtigkeit, eine noch grössere für jene Zeit, da die Empfindsamkeit in Deutschland, hauptsächlich durch englischen Einfluss zur Herrschaft gekommen und der Unterschied des deutschen und italienischen Charakters dadurch noch gesteigert war. Wie herzlich und nachsichtig urteilt dagegen die Herzogin über den deutschen Künstlerkreis! Sie erkennt alle dankbar an, Reiffenstein's „verständige und kluge Weise", das „feine Gefühl" der „herzlieben Frau" Angelika, den „armen und guten" Verschaffeldt, „das Kindchen Bury". Natürlich gab sie den Künstlern auch Arbeit; allein das war nicht die Hauptsache: das Wesentliche war die Hebung der gesellschaftlichen Stellung und des Selbstbewusstseins, damit auch des nationalen Bewusstseins, — welche durch das zugleich imponirende und vorurteilsfreie Auftreten der

Herzogin ihnen geschenkt wurde. „O welche Dame!“ ruft Schütz begeistert aus. „eine Dame, der ich wünschte einen Pestonischen Tempel in Rom zum ewigen Denkmal aufbauen zu können, zum Ruhm Ihrer und zur Ehre der deutschen Nation, die das Glück haben Unterthanen von einer so erhabenen deutschen Fürstin zu sein! Ueberhaupt ist es eine Gesellschaft, die der ganzen deutschen Nation ihre Ehre in Rom wieder auf festen Fuss setzt, und ich nun auf's Neue stolz darauf bin ein Deutscher zu sein.“ Es wurden tatsächlich der Herzogin Ehren erwiesen, welche über das Mass dessen hinausgingen, was in Rom üblich war, wo man an fürstliche Besuche gewöhnt war, und die altangesessene hohe Aristokratie sich den kleinen deutschen Fürstenhäusern vollkommen ebenbürtig fühlte. Die Herzogin von Santa Croce, eine Dame der grossen römischen Welt, die über deren Mauern hinausgesehen hatte (Schaffauer hat ein Reliefporträt von ihr gefertigt), übernahm gern die Rolle einer Ehrendame und einführenden Gesellschafterin; von ihr wurde Anna Amalia in den Vatikan zu Pius VI., zum „Nepoten“ Cardinal Braschi, und zum Staatssekretär Cardinal Buoncompagni geleitet. Der Papst, den die Herzogin übrigens zum erstenmal gesehen hatte, als er zu einer — Jagdpartie fuhr, schenkte ihr ein wertvolles Mosaik, den Triumphbogen Constantins darstellend. Später wies er ihr für die Carnevalszeit und ihre Festlichkeiten einen besonderen Begleiter, den Prinzen Massimi, zu. Als die Herzogin nach Neapel übersiedeln wollte, wurde ihr vorher auf Veranstaltung des höchsten städtischen Beamten, des „Senators“ Rozzonico auf dem Capitol ein feierliches Abschiedsmahl gegeben.

In der fürstlichen Aristokratie Roms überbot man sich in Aufmerksamkeiten. Der Kammerherr von Einsiedel berichtete darüber an Goethe, die Herzogin empfange die ausgezeichnetsten Höflichkeiten, mehr als man sonst Fürstinnen zu erweisen hier gewohnt sei; man bemühe sich auch — ächt italienisch — beständig die Herzogin darauf aufmerksam zu machen, dass man für sie aus dem hergebrachten Geleise herausschreite. Sie nahm dies wie

wir schon sahen, mit ruhiger Kritik hin; nur der Cardinal Bernis und seine geistvolle, feine Geselligkeit vermochte sie zu fesseln. Zu dem ehrwürdigen und zugleich weltmännischen Kirchenfürsten bildete sich ein originelles Verhältnis, welches später seinen Ausdruck in einem humoristisch-höflichen Briefwechsel fand. Der Cardinal bezeichnet sich darin mit Vorliebe als „Bon papa", ja er unterschreibt sich sogar: De votre altesse sérénissime très-humble, très-obéissant serviteur et Bon papa. Le Card. de Bernis. Bei seinen Soiréen wurde die Musik eifrig gepflegt, der die Herzogin auch sonst ein lebhaftes Interesse zuwandte. Die weltberühmte Kirchenmusik wurde von ihr ebenso aufgesucht wie die Oper und Operette, und die deutschen Künstler durften ihr sogar ihre Lieblinge unter den Sängern präsentiren, wie den Buben Rugantino. Bury zeichnete für sie ihn und den Buffo Gioacchino, den die Herzogin für den ersten der Welt erklärte, „in ihrer interessantesten Action".

Bury, der von den Künstlern am meisten in der Gesellschaft der Herzogin verweilen durfte, schöpfte daraus auch Hoffnung, sich einmal der weimarischen „Künstlerrepublik" anschliessen zu dürfen, was sich aber nicht verwirklichte. Meist war er mit Kopieen für die Herzogin beschäftigt. Unter den bedeutenderen Kunstleistungen zu denen ihre Anwesenheit den Anstoss gab, ist zuerst ihr Porträt von Angelika Kauffmann's Hand zu nennen, ein lebendig und mit mehr Frische als sonst der Künstlerin Art, ausgeführtes Bild. Ein sehr schönes und interessantes, jetzt im Schloss zu Tiefurt befindliches Bild führte Schütz für die Herzogin aus: unter den uralten Cypressen der wundervollen Villa d'Este bei Tivoli hat die Herzogin ihre Begleiter und Gäste um sich versammelt, um einer Vorlesung Herder's zuzuhören; aus einem Brief der Angelika, die auch zugegen war, wissen wir, dass es die von Goethe übersandten neuen Scenen des Tasso waren, welche vorgelesen wurden. Das bedeutendste aber, was für Weimar geschaffen wurde, war Herder's Büste von Trippel, welche der Goethe-Büste ebenbürtig ist. Mit

Trippel war die Herzogin auch persönlich bekannt geworden; sie hatte sein Atelier besucht und das eben vollendete Denkmal des Grafen Tschernyschew bewundert. Sie besichtigte überhaupt gern auch die Ateliers und Gallerieen moderner Künstler; sie sah Mengs' Nachlass beim Ritter Azara, Batoni's bei dessen Witwe; sie besuchte Maron, Nahl, Gagnereaux. Als sie dann nach Neapel übersiedelte, schenkte sie besonders Tischbein ihre Gunst, während ihr Hackert, den sie ironisch den „grossen Premierminister" nennt, unsympathisch war; sie bedauerte, dass er und der alte „Seelöwe" Reiffenstein Tischbein zu „drücken" suchten; doch hatte sie wohl Tischbein's scheinbare Biederkeit ebensowenig durchschaut wie Goethe es anfänglich gethan hatte. Im Uebrigen bewies sie auch in Neapel die frische und ohne Prätension selbstbewusste Art, die ihr eigen war; sie schreibt: „Den Nachmittag gieng ich zur Königin, und es schien mir, als wollte sie sich gegen mir zeigen als Königin; aber es hielte nicht lange an."

Im Einzelnen der Reise der Herzogin zu folgen, die mehrmals zwischen Rom und Neapel hin- und hergieng, würde uns zu weit führen. Galt es hier ja doch nur einen allgemeinen Ueberblick darüber zu geben, was ihr italienischer Aufenthalt den deutschen Künstlern und der Kunst gegeben hat![8])

Jedenfalls finden wir in diesen Jahren die deutschen Künstler lebhaft an dem allgemeinen künstlerischen Streben in Rom beteiligt und eifrig vorwärts arbeitend. Es lassen sich gewisse bestimmte künstlerische Aufgaben und Probleme bezeichnen, welche gleichsam in der Luft lagen und in denen wir die deutschen Künstler eifrig mittätig sehen. Allgemeines Interesse hatte damals, mit der allmählichen Wiederauffindung antiker Gemälde, die von den Alten geübte enkaustische Technik, die in Wachs gebrannte Malerei erregt. Diese verlorene Technik wiederherzustellen wurde ein Wettstreit der Künstler. Brauchbare Fingerzeige dafür gab zuerst der Abate Requeno in seiner Schrift: Saggi sul ristabilimento

dell' antica Greca e Romana pittura. Unter den Deutschen war besonders Reiffenstein ein eifriger Verfechter dieser Technik, der im Kleinen selbst sich in ihr bemühte und im Grossen Andere dazu antrieb. Er vermochte Unterberger, den uns schon bekannten Schüler von Mengs dazu, für die Kaiserin Katharina die Rafaelischen Loggien enkaustisch zu kopiren und so ein Werk grössten Umfangs in der erneuerten Technik auszuführen. Im Oktober 1788 veranstaltete er bei dem russischen Consul Santini eine Ausstellung der andern für die Kaiserin angefertigten enkaustischen Bilder. Allein mit alledem war immerhin nur die dekorative Verwendung gelungen; ob auch die feinen Farbennuancen, welche zu einem wirklichen Gemälde erfordert werden, sich auf diese Art erzielen liessen, darüber herrschte noch grosser Zweifel. Reiffenstein war auch davon überzeugt; Philipp Hackert, der selbst sich der Enkaustik zur Dekoration bediente, widersprach entschieden. Er behauptete, dass es beinahe unmöglich wäre, ein Gemälde in vollkommener Harmonie zu verfertigen, weil man die Farben ganz blass sehe und auf das Gerathewohl arbeite, „so dass man erst sieht, was man gemacht hat, wenn das Wachs eingebrannt ist." — Da unternahm es nun Lips, kurz bevor er Rom verliess, die Frage praktisch anzufassen. Er verfertigte zwei Porträts in ganzer Figur, von Hirt und von Bury. Doch war er mit dem Ergebnis selbst nicht recht zufrieden; „im Einbrennen," schreibt er, „reussirte die Sache nicht so glücklich. Alles wurde viel dunkler, veränderte die Farbe, verlohren sich sanfte Dinten und Lasuren, bekamen Flecken. Das runde und weiche verginge meistens und wurde etwas hart, so dass es nicht mehr die gleiche Sache zu sein schiene." So hatte Hackert zunächst recht behalten; doch hörten weitere Versuche nicht auf, die freilich erst in unserer Zeit zu wirklicher Wiederbelebung der Wachsmalerei geführt haben.[9])

Von mehr innerlicher und für die Weiterentwicklung tiefgreifender Bedeutung war eine andere Aufgabe, die damals anfing unmerklich an die Künstler und Kunst-

freunde heranzutreten: die Stellung zu der älteren im stetigen Fortschritt begriffenen Kunst der Frührenaissance. Die Rückwendung vom Manierismus zum reinen Geschmack hatte, wie wir wissen, einen Mengs zur gleichmässig höchsten Anerkennung von Rafael, Tizian und Correggio geführt. In der Folge hatte man Rafael allein auf den Schild gehoben, wie dies besonders bei Goethe deutlich hervortritt. Es lag in der Consequenz der Entwicklung, dass man allmählich zur Schätzung der älteren, strengen Künstler vorschritt, deren nicht nur Mengs, sondern auch Goethe in den Briefen aus Rom noch kaum Erwähnung tut. Man weiss, zu welch übertriebener Einseitigkeit diese Schätzung zwanzig Jahre später geführt hat; allein die ersten Anfänge dieses Interesses, welche bisher kaum beobachtet worden sind, fallen schon um das Jahr 1790. Wir hörten bereits, dass Lips einen Stich nach Fiesole verfertigt hatte; Hirt schrieb hierzu eine Erläuterung, welche in Moritz' Zeitschrift erschien. Bury reiste im Frühjahr 1790 nordwärts, um mit Goethe zusammenzutreffen, der die Herzogin Amalia in Venedig erwartete; auf dieser Reise wurde er auf die älteren Maler aufmerksam und besonders die Mantegna's in Florenz übten einen tiefen Eindruck auf ihn. „Ich fühle," schrieb er, „dass mich Mantegna auf einen Weg geführt, welcher freilich im Anfang etwas mühsam ist, aber unfehlbar etwas guts dabei herauskommen muss." Kopieen nach Mantegna sandte er nach Weimar. Meyer wiederum, welcher dieselbe Reise mitmachte, wurde dabei in Venedig auf Giovanni Bellini geführt, und fühlte sich von seiner „unschuldigen und bescheidenen Grazie" gefesselt, so dass er gleichfalls ihn zu kopieren anfing. Wie gesagt, dies waren nur Keime, aber solche, die sich schneller als Jemand ahnte, entwickeln, und in nicht langer Zeit denen, welche sie jetzt pflegten und begossen, beängstigend über den Kopf wachsen sollten.[10])

Sehr merkwürdig ist zugleich zu sehen, wie die ersten Anzeichen einer Erschütterung des klassischen Ideals, das

man kaum gefunden zu haben meinte, sich schon fühlbar machten. Wir kennen bereits Hirt's Lehre von der Bedeutung des Charakteristischen im Gegensatz zum Idealschönen; es tauchte nun auch der Gedanke auf, dass nicht in der Regelmässigkeit eines Mengs oder David die die Schönheit beschlossen sei, sondern dass sie ein Individuelles von reichhaltiger Ausprägung sei. In der Besprechung eines ächt mengsischen Buchs der „Investigaciones" des Spaniers Arteaga — er war Bibliothekar des Marchese Azara — fragten die Efemeridi 1789 mit zweifelnder Unsicherheit: „Ist wohl die Vorstellung der Vollkommenheit, welche die ideale Schönheit ausmacht und die Hand des Künstlers leitet, absolut und allgemein oder ist sie von jedem einzelnen Künstler abhängig? Im erstern Falle kann man die wunderbare Verschiedenheit, welche im Geschmack der einzelnen Nationen wie der einzelnen Individuen herrscht, nicht erklären; im andern Falle würde zu folgern sein, dass die Gedanken eines jeden Künstlers als Grundlage der allgemeinen Theorie des Schönen dienen sollten, eine Consequenz, die ebenso der Wahrheit wie den Anschauungen unsres Autors zu widersprechen scheint."[11]) Das Dilemma, um das es sich hier handelt, ist durch die auf Kant gegründete Aesthetik in Deutschland überwunden worden; in Italien regte sich damals erst die schüchterne Frage. Aber die Frage entsprach einer richtigen Ahnung, dass das Ideal, welches man suchte, durch die bisherigen Künstler noch nicht erreicht worden sei, weil sie einem zu engen, schulmässig-schematischen Begriff des Schönen folgten, wie ihn ja Mengs auch theoretisch in seinen Traktaten niedergelegt hatte. Es lag darin die Hoffnung, dass man noch andere künstlerische Kräfte erwarte, welche die subjektive Freiheit mit der objektiven Gesetzmässigkeit vereinigten. Und sie kamen in Carstens und Thorwaldsen! — Aber es kündigte in jener Frage sich zugleich auch die Möglichkeit einer Opposition an, welche der Herrschaft des allmächtigen Schönheitsideals überhaupt Revolution machen könnte; und auch diese Opposition kam! — Doch ehe wir diese

wichtigen Kämpfe, welche sich seit der Mitte der neunziger Jahre in Rom abspielten, darstellen, müssen wir zuerst noch die äusseren Veränderungen auf dem Schauplatz kurz betrachten.

Es zogen eine Anzahl der uns wohlbekannten Künstler und Kunstfreunde in diesen Jahren aus Rom heimwärts; von Moritz, Lips, Meyer hörten wir bereits, dass sie Goethe nachwanderten; im Jahr 1790 kehrten auch Schütz und der Landschaftsmaler Biermann, sowie die Bildhauer Dannecker und Scheffauer nach der Heimat zurück. Zu einem der glänzendsten Repräsentanten dieser Epoche entwickelte sich in der Folge Dannecker, dessen Schillerbüste für uns dieselbe dauernde Bedeutung hat wie Trippel's Goethe- und Herderbüste. — Durch den Tod wurde im gleichen Jahre der junge Schweizer Kölla, der eifrige, aber von jeher kränkliche Freund Meyer's weggerafft.

Dafür erhielt die Künstlerrepublik auch wieder neuen Zuwachs. Johann Heinrich Ramberg kam, freilich nur für kurze Zeit, nach Rom, der Landschaftsmaler Mechau, ein schon älterer Künstler, der bereits in den siebziger Jahren in Rom geweilt, kehrte dorthin zurück; Kügelgen, keine bedeutende schöpferische Kraft, aber ein Mensch voll Geistes- und Seelenlebens, kam, erst neunzehnjährig, nach Rom, um sich im Anschauen der Meisterwerke besonders zum Porträtkünstler und zur Beherrschung kirchlicher Aufgaben auszubilden. Vor Allem aber kam Reinhart. Ueber dieses Mannes Bedeutung für das römische Künstlertum an dieser Stelle auch nur einigermassen erschöpfend zu sprechen, ist unmöglich; reicht sie doch über zwei Menschenalter hinaus, und umfasst ebenso die Periode Carstens, wie die der „Nazarener", um noch weiterhin in die Zeit wiederhergestellten Friedens hineinzureichen. Reinhart wurde schliesslich der ehrwürdige, aber auch urwüchsig eckige Patriarch der deutschen Künstler in Rom. Wir würden aber uns das Bild der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gänzlich verschieben, wenn wir jetzt dieses alten Herrn und seiner Verdienste und Schrullen gedenken wollten. Für

uns ist Reinhart ein achtundzwanzigjähriger, glühend für Italien begeisterter Maler in der besten Kraft der Jugend, der nach Rom zieht, um sogleich nach allen Richtungen die Landschaften in Latium und der Sabina auf landschaftliche Motive hin zu durchstreifen, wie wir dieses naive Naturleben schon früher geschildert. Aber von Anfang an fasst er seine Aufgabe anders auf, als die Künstler, für welche Hackert das grosse Vorbild war. Reinhart war kein Idealkomponist wie Claude Lorrain; aber auch nicht ein Vedutenmaler wie Hackert, der jeden beliebigen „Blick", der gerade verlangt wurde, nach seiner trockenen Weise auf die Leinwand übertrug; er war ein Maler, der nach den Motiven in der Landschaft suchte, welcher wie Mengs es für die Darstellung der menschlichen Gestalt verlangt hatte, so in der landschaftlichen Natur das Schöne aufzufinden und auszuwählen wusste. Reinhart Landschaften sind immer interessant, und sie können sich bis zum Grossartigen steigern; in der Richtung, welche er begann, haben später andere noch bedeutendere Kräfte weiter gearbeitet, und hat ein Preller sich bis zur freien, und doch naturgemässen Idealkomposition erhoben. —

Von ausserdeutschen Künstlern hat sich in jenen Jahren nur Canova bedeutend hervorgetan, der seinen Siegeslauf fortsetzte und von den Italienern immer mehr als ihr glänzender Repräsentant in dieser bisher hauptsächlich durch Ausländer verherrlichten Kunstepoche betrachtet wurde. In diese Jahre fällt sein zweites Monumentalwerk in Rom: Das Grabmal Clemens XIII. in der Peterskirche. Einen Fortschritt des Künstlers gegenüber dem früher von uns ausführlich besprochenen Denkmal Ganganelli's in S. Apostoli bedeutet es keineswegs. Der Senator Rezzonico, dem die Ehrenpflicht oblag seinem zur höchsten Würde emporgestiegenen Verwandten das Denkmal zu errichten, hatte schon vor Jahren Canova mit einem Entwurf beauftragt. Als er diesen gesehen, hatte er sich auf einige Lobsprüche beschränkt, die Sache aber auf sich beruhen lassen, — und er hatte nicht so

Unrecht daran getan. Als aber Canova durch das Grabmal Clemens XIV. ein hochberühmter Mann geworden war, da glaubte Rezzonico auch die Ausführung jenes Entwurfs nicht beanstanden zu sollen. Canova gieng daran mit dem vollen Bewusstsein der bedeutungsvollen Aufgabe, in der ersten Kirche Roms neben so zahlreichen plastischen Zeugen der verschiedenen Kunstperioden sich mit einem vollwichtigen Meisterstücke stellen zu sollen. Und er war sich dessen bewusst, dass es sich darum handelte, nicht etwas zu schaffen, was den Werken der Barockzeit gleichkomme, sondern was neben ihnen ein selbständig Neues repräsentire. Es durfte ihn dabei die Zuversicht heben, dass er im Einklang und mit der begeisterten Anerkennung seiner Zeit arbeite; Francesco Milizia schrieb schon 1790: wenn dieses Werk vollendet sein werde, so werde es nicht nur das schönste, sondern das einzige schöne in St. Peter sein.[12]) Aber trotz allen Eifers und aller Sorgfalt konnten die Mängel des Entwurfs doch nicht gutgemacht werden. Die einzelnen Figuren des Denkmals sind vortrefflich: der betende Papst, der Genius, die Löwen, weniger die Religion, wenn gleich ihre Steifheit eine gewollte, nicht durch Empfindungslosigkeit verschuldet ist; aber die Verbindung zwischen den Einzelgestalten fehlt durchaus; sie sind blos nebeneinander gestellt; das ganze Werk ist überhaupt nicht zu einem einheitlichen Bilde componirt. Auch ist das vielleicht nicht zufällig. Gewisse Freiheiten, mit denen Canova das Grabmal Clemens XIV. belebt hatte, die Scheidung der Basis in zwei Stufen, die tief geneigte Haltung der einen Gestalt, schienen ihm vielleicht jetzt nicht streng und stilgerecht genug; er wollte klassisch würdevoll sein und wurde steif und trocken. An Beifall fehlte es ihm trotzdem nicht, sowohl als das Modell im Jahre 1792 vollendet war, wie auch als endlich das Werk selbst 1795 in St. Peter enthüllt wurde. Doch führt uns dieser letztgenannte Zeitpunkt schon in eine andere Kunstepoche hinein, in die, welche durch die grosse, viel-

bewunderte, aber auch viel angefeindete Persönlichkeit von Carstens bestimmt ist.

Siebenter Abschnitt.

Carstens' römische Wirksamkeit 1792—1797.

Asmus Carstens hatte lange Zeit nach Rom als dem Wunderland, das unerreichbar schien, hingeschaut, bis es ihm endlich gelang, die Piazza del Popolo zu betreten. Schon war er einmal in den achtziger Jahren als bescheidner Fusswanderer über die Alpen gepilgert, aber nur bis Mantua und Mailand gekommen; erst 1792 konnte er endlich als schon Achtunddreissigjähriger in Rom einziehen. Die verlorene Zeit, die in undankbarem Ringen verbrauchte Kraft war nicht einzubringen. Ein tragisches Geschick liess den grössten künstlerischen Genius der Zeit nicht mehr als einen Umriss, eine Andeutung dessen, was er leisten gekonnt, vollbringen. Aber die Wirkung wurde gerade durch diese tragische Aureole noch gesteigert. Mit dem frühen Tode Carstens' endeten die Feindseligkeiten, welchen er im Leben ausgesetzt war, und eine ernste, tiefe Verehrung trat an die Stelle.

Gemeine Naturen — zahlen mit dem was sie tun,
Edle mit dem, was sie sind:

Dieser Satz scheint auf den schaffenden Künstler keine Anwendung zu haben, da nur das Werk den Meister loben kann. Und dennoch hat er auch hier seine Berechtigung. Wie unendlich viel grösser ist der Einfluss Lionardo da Vinci's auf die Geschichte der Kunst gewesen als es die Zahl seiner Werke erwarten liesse? Der Satz, dass Rafael der grösste Maler gewesen sein würde, auch wenn er ohne Hände geboren wäre, ist zweifellos richtig; es fragt sich nur, wie er die Welt

von dieser Grösse hätte überzeugen können. Bei Carstens gehorchten die Hände nicht vollständig dem grossen Fluge des Geistes: aber sie gehorchten soweit, dass die Welt den Genius erkennen und die Unvollkommenheit übersehen konnte. Wenn man unmittelbar nach seinem Hinscheiden die Mängel nicht sehen wollte oder gar für Vorzüge erklärte, — und wenn man heutzutage den Genius nicht mehr nachempfindet, so ist beides fehlerhaft: aber der erstere Fehler war der einer grossen und genialen Zeit, der zweite ist der einer geistesärmlichen.

Doch wir kehren zu dem Carstens zurück, welcher 1792 als ein noch unbekannter, durch Kampf Ringen geistig gestählter und körperlich geschwächter Mann in Rom einzog. Die Möglichkeit verdankte er dem Minister von Heinitz, der ihm schon 1790 eine Professur an der Berliner Akademie mit hundertfünfzig Thalern Gehalt übertragen hatte und ihm jetzt für zwei Jahre ein Reisestipendium von vierhundertfünfzig Thalern zuwandte. Er war besonders durch die Ausmalung eines Saals im Palais des Marschalls d'Orville Carstens' Hauptarbeit in Berlin für den Künstler eingenommen worden, und glaubte ein gutes Werk zu tun, wenn er ihn unterstützte und damit dem preussischen Staat zu ewigem Dank verpflichtete. Für die eigentümliche Grösse von Carstens fehlte es aber dem Minister, dessen Kunstverständnis wir schon aus einem anderen Beispiele kennen, am erforderlichen Urteil. Carstens selbst sah seine Romreise von einem ganz anderen Standpunkt an. Für ihn war wie für Winckelmann die Förderung seines geistigen Wesens, das nur in Rom seinen Beruf erfüllen konnte, die Hauptsache; alles andere war Nebenwerk; Verpflichtungen gegen den Minister oder die Akademie oder den preussischen Staat überhaupt waren ihm Formalitäten und Aeusserlichkeit: nur Verpflichtungen gegen die Menschheit waren ihm wesentlich. Er kam nach Rom nicht um den Plänen eines Beamten oder den Bedürfnissen eines Instituts zu entsprechen, sondern um sich selbst auszubilden

und schaffend auszuleben. Lange genug hatte die Welt ihn gedrückt; nun mochte sie auch einmal ihm dienen, ohne für die dürftige Gabe neue Knechtschaft von ihm zu verlangen. Was er bisher in Berlin nur langsam und in der Stille hatte beginnen und fördern können, das sollte jetzt frei zu stolzem Fluge sich entfalten.

Schon hatte Carstens in Berlin einiges in der Art komponirt, welche in den folgenden Jahren sein höchster Ruhmestitel werden sollte; aber sein Biograph Fernow[2]) bezeugt uns doch, wie „seine erste römische Arbeit auffallend von der letzten berlinischen abstach". Schon der Aufenthalt in Florenz wirkte auf ihn erhebend, besonders durch die Skulpturen Michel Angelo's in der Mediceerkapelle. Eine figurenreiche Komposition, die Schlacht der Kentauren und Lapithen, arbeitete er dort aus freier Phantasie, in absichtlichem Gegensatz zu einem deutschen Künstler, der ihm vorpredigte, man könne nur nach Thonmodellen und Wachsfiguren komponiren. Hier kündigte sich schon symbolisch an, dass für die durch Mengs, David, Canova akademisch gefesselte Kunst der Befreier herannahe, der das vollziehen konnte, was Goethe den Weg von der Manier zum Stil nannte. Was der Dichter, aus Italien zurückkehrend, aus divinatorischer Einsicht entwickelt hatte, die Stufenfolge der Kunst von der knechtischen Nachahmung der Natur, durch die beengende subjektive Manier, zur freien Grösse des Stils — das wurde nun durch die Erfahrung, im Aufsteigen eines gewaltigen Genius bestätigt.

Im Studium der grossen Meister der Renaissance fand sich auch Carstens mehr zu Rafael als zu Michel Angelo hingezogen, obgleich in seiner Natur auch Verwandtschaft mit dem letzteren lag. Er hatte aber wohl Recht, eben nur des Dranges nach dem Hoch-Symbolischen willen, der seine Genialität, aber auch seine Gefahr bildete, sich lieber an Rafael zu halten, von dem er die einfache Beschränkung auf die sinngemässe Darstellung einer voll entfalteten, fest bestimmten Handlung entnehmen konnte.

Gegenüber den zeitgenössischen Künstlern konnte

ein Mann wie Carstens, dem stets das höchste Ideal vorschwebte, nur ein sehr strenger Richter sein, und wohl deshalb ist er, obgleich persönlich anspruchslos und natürlich, doch mit wenigen in ein gutes Verhältnis gekommen. Eine grosse Rolle spielten, als er in Rom eintraf, die Franzosen, welche wie wir wissen, ganz unter dem Einfluss David's standen. Sie konnten trotz ihrer Verdienste einem Carstens nicht genügen, der mit ganzer Seele aus dem Conventionellen heraus nach Freiheit rang. Des Marées, Girodet, Gauffier, Gagnereaux genossen ein gewisses Ansehen, konnten sich aber aus der Steifheit, welche den Nachfolgern von David eigentümlich ist, nicht befreien, mochten sie nun antike Stoffe behandeln wie Des Marées in seinem „sterbenden Pindar", oder biblische wie Gauffier in dem zierlichen Bilde von Jakob und Laban's Töchtern. Lebendig und gefällig malte zur selben Zeit die Madame Lebrun, deren Selbstporträt [2]) das Entzücken der Mitwelt erregte und noch jetzt in vielen Nachbildungen verbreitet ist; aber die kokette Absichtlichkeit, welche ihm aufgeprägt ist, konnte Carstens nicht entgehen und musste ihn abstossen.

Unter den deutschen Künstlern konnte Carstens den Bedeutendsten, den wir vor ihm in Rom angetroffen haben, Trippel, noch gerade kennen lernen; aber leider nicht mehr lange genug, um zu einer wahrhaften gegenseitigen Anerkennung und Förderung zu gelangen; schon 1793, in der besten Kraft des Lebens, starb der treffliche Bildhauer. Eines seiner letzten Werke war das Grabmal des Idyllendichters Gessner gewesen. Die römische Luft und Tradition hatte ihn dabei zuerst auf einen seltsamen Abweg gelenkt; während Gessner doch nur als Schriftsteller im Gedächtnis der Nachwelt fortlebt, hatte Trippel ihn als Züricher Landesbeamten auffassen und ihn auf seinem Grabmal umgeben von altrömischen Lictoren (!) darstellen wollen. Aber die Besteller protestirten glücklicherweise, und statt der starren Römergestalten wurden Theokrit's Daphnis und Mycon dem schäferlichen Dichter beigegeben.

Glänzend war Trippel's Loos bis zuletzt nicht geworden, obgleich es ihm an Anerkennung nicht gefehlt hatte. Grosse Weltmänner konnten die deutschen Künstler damals nicht werden, wie es Canova am Hof des Papstes wurde. Sie mühten sich, und mussten froh sein, wenn ihr Mühen nicht ganz unbelohnt blieb. Carstens konnte sein Schicksal voraussehen, wenn er an Trippel's Grabe stand; noch nicht fünfzig Jahre alt war der Bildhauer seinem Schicksal erlegen, und der Maler erreichte eben die vierzig mit schon geschwächtem Körper und dem Bewusstsein der schwersten überstandnen Mühsale. Aber ihn konnte das nicht erschüttern noch zurückhalten; er gieng den Weg Achill's, den Weg des kurzen ruhmvollen Lebens, dessen stolze Hoheit das Geschrei gleichzeitiger oder späterer Thersitesse nicht zu ändern vermag.

In seiner durchaus selbständigen Eigenart und Bestrebung wurde Carstens bald von einem der deutschen Künstler unangenehm berührt, von Rehberg. Dieser hatte sich bescheiden in den Tadel des Berliner Ministers gefügt und stand zu ihm wie zur Akademie wieder in gutem Verhältnis. Auch fanden seine Bilder jetzt in Rom mehr Anerkennung, wie es z. B. Hirt in einem Brief an Goethe ausspricht, Rehberg habe sich sehr gebessert, auch im Malen; „unter anderm in einem nicht grossen Bilde, den verwundeten Amor mit Venus nach Anakreon vorstellend; es muss jedem gefallen".[3]) Anders urteilte freilich Meyer, als er 1796 wieder in Rom sich aufhielt.[4]) Die Akademie hatte Rehberg mit einer gewissen Aufsicht über die, nach Rom gesandten jungen Künstler betraut; er glaubte nun auch über Carstens eine solche Kontrolle üben zu sollen. Carstens seinerseits meinte wohl mit Recht, keines Aufsehers zu bedürfen. Er wollte überhaupt von der Akademie unabhängig sein (deren vollberechtigter Professor er ja auch war), und nur an den Minister von seinen Fortschritten berichten. So kam es bald zwischen ihm und Rehberg zu einer Spannung, die dahin führte, dass Carstens schliesslich jeden Verkehr mit jenem abbrach.

Mit den Landschaftsmalern, die wir schon öfters erwähnt haben, und zu denen damals noch Hummel und Strack aus Cassel stiessen, hatte Carstens seiner ganzen Anlage und Kunstrichtung nach nur wenig Berührung; von Historienmalern kamen hauptsächlich die Maler Müller und Schmidt aus Saarbrücken in Betracht; beide konnten Carstens nichts bieten. Angelika Kauffmann genoss eine pietätvolle Verehrung, der sich aber doch einige Nachsicht beimischte; auch sie war keine Minerva für einen suchenden und kämpfenden Odysseus. Als ein wohlmeinender Freund schloss sich ihm ein früherer Bekannter an, der mecklenburger Bildhauer Busch, der aber als Künstler nicht viel bedeutete.

Bei ihnen allen, am meisten natürlich bei den ganz jungen noch lernenden Künstlerburschen und Stipendiaten, fand Carstens ein mechanisches handwerksmässiges Wesen, das ihm abstossend und verächtlich war. Was er als das Höchste empfand, die freie geniale Erfindung, das war diesen Künstlern fast unbekannt; sie waren nicht nur sklavisch vom Modell abhängig, sondern noch vielmehr von den künstichen Behelfen, den Gliederpuppen und den Wachsfiguren, aus welchen man eine Composition mühsam zusammenbaute und drechselte. Andererseits gieng Carstens in dem Verwerfen aller beschränkenden Hilfsmittel soweit, dass er auch das Zeichnen nach dem Modell verwarf und sich ausschliesslich auf die freie geistige Produktion verliess. Nicht als ob er das Naturstudium verworfen hätte; aber er wollte es nur in Unabhängigkeit von der einzelnen künstlerischen Aufgabe betreiben; er wünschte es zugleich aber so eingehend gepflogen, dass das Gedächtnis die ganze Erscheinung der menschlichen Natur beständig bewahrte und der Künstler frei aus diesem Schatz schöpfen und damit wirtschaften könne. Dass diese Anschauungen auf Carstens Produktion auch ihren schädlichen Einfluss hatten, ist bekannt, aber diese üblen Wirkungen zeigten sich nur in der Einzelausführung, während in der Composition er sich turmhoch über seine mechanisch arbeitenden Genossen erhob,

und sich zugleich als natürlich und als erhaben erwies. „Er war", sagt sein Biograph, „bei jeder Gelegenheit, wo er Menschen tätig und handelnd sah, desto aufmerksamer auf Bewegung und Ausdruck; und in dieser Hinsicht war Rom, wo ein kunstsinniger Beobachter keinen Gang durch die Strassen machen kann, ohne auf eine Menge malerischer Bilder aller Art zu stossen, für ihn die vortrefflichste Schule der Kunst." Dass aber die, welche er verachtete, nun auch an dieser seiner Manier die schärfste Kritik übten, kann nicht verwundern. Sie nörgelten an den Einzelheiten seiner Arbeiten herum, welche sie als Ganzes nicht zu beurteilen im Stande waren, und da sie in der Tat manches Mangelhafte finden konnten, so trösteten sie sich bald über die einsame Strenge dieses Sonderlings, welcher in Wirklichkeit weder zu zeichnen noch zu malen verstünde.

Uebrigens erlitt das Kunstleben Rom's bald nach Carstens Ankunft einen fürchterlichen Stoss, welcher an den Einzelnen die grössten Anforderungen in Hinsicht der Ausdauer und Zähigkeit stellte, — dem aber, der diese Bedingungen erfüllte, freiere Bahn und sicherern Erfolg gab. Es war die erste Wirkung der französischen Revolutionsereignisse, welche nach Rom hinüberdrang, und auf welche dann späterhin noch so viele andere erschütternde Stösse folgten. Die Massregeln der französischen legislativen Versammlung, welche sich gegen die katholische Kirche und ihre Priester richteten, die Auferlegung des staatlichen Eides und die Absetzung der eidverweigernden Priester wurden in Rom wie eine Kriegserklärung empfunden, und die Kurie selbst sah es nicht ungern, wenn der Klerus das römische Volk gegen alles, was französisch hiess, zur Wut anstachelte. Das gelang nur zu gut, und auch andere Fremde hatten darunter zu leiden. Die französischen Künstler sahen sich gezwungen Rom zu verlassen. Einen anschaulichen Bericht der wilden Szenen, welche sich abspielten, hat uns Bury in einem Brief an Goethe hinterlassen.[5]) Das Volk, heisst es da, wolle mit aller Gewalt keinen Fran-

zosen mehr leiden. Es dringe in die Häuser, beraube sie und bedrohe ihr Leben; auch andere Fremde seien ihres Lebens nicht sicher, weil das Volk überall den Monssù wittere. Tatsächlich seien auch die meisten Franzosen schon geflohen; was sie an Habe zurückgelassen hätten, würde eingezogen. Die grösste Zahl zog sich nach Neapel oder Florenz zurück, wo sie aus der Heimat von der republikanischen Regierung Unterstützung erhielten. Auch der Cardinal Bernis konnte für seine Landsleute nichts mehr tun, da die Republik natürlich ihm das Amt des Botschafters entzogen hatte; er blieb jedoch als der einzige Franzose von Namen in Rom zurück; fast in Dürftigkeit lebte er zuletzt, und starb schon im Jahre1794. Seine Grabstätte fand er in der französischen Nationalkirche San Luigi, wo Laboureur ihm 1805 das einfache Denkmal setzte.

Natürlicherweise folgten auch viele Nichtfranzosen dem Beispiel der verhassten Republikaner, und flohen vor dem Pöbel, der unter den Fremden wenig Unterschied machte, und den ihm Beistand leistenden Sbirren in sicherere Orte. Der berühmte Flaxman verliess damals Rom, wie auch zahlreiche Deutsche. Man könnte nun meinen, für die Zurückbleibenden müssten die Chancen der Anerkennung und der Aufträge daher mehr gestiegen sein. Aber anfänglich war das doch nicht so. Zeiten der Unruhe und Verwirrung sind der Kunstpflege, dieser feinsten und verletzlichsten Blüte am Baum des menschlichen Strebens, überhaupt ungünstig; dann aber kam noch hinzu, dass nicht nur die Künstler, sondern auch die Mäcene aus Rom fortgeeilt waren. Wir wissen, dass diese letzteren meist Ausländer waren, die Italiener hatten für auswärtige Künstler wenig übrig, — und die Ausländer, die ja meist nur aus Liebhaberei in Rom lebten, hatten sich natürlich schnell in Sicherheit gebracht. So war für die Zurückbleibenden, auch nachdem der schlimmste Sturm vorübergezogen war, eine schwere Zeit angebrochen, und ein einsichtsvoller, grossdenkender Mann, der etwa das Genie eines Carstens hätte erkennen und fördern können, wie ein Graf Friess oder auch nur wie ein Lord Bristol —

war in Rom jetzt nicht zu finden. Und auch der durch lange Jahre so rührige Vermittler und Commissionär Reiffenstein fand damals sein Ende.

Im Herbst 1793 besserten sich die Verhältnisse wieder einigermassen und es trat wenigstens Ruhe ein; man könne doch wieder auf Arbeit hoffen, schrieb Bury an Goethe. Der grosse Fremdenstrom blieb freilich noch lange aus; aber es kamen doch Einzelne wieder. Besonders war es von Wert, dass der Prinz August von England sich für einige Jahre in Rom niederliess. Durch seine Stellung als Angehöriger eines der ersten souveränen Häuser vor allen persönlichen Belästigungen geschützt, wählte der Prinz sich mit ächt englischer Originalität gerade die Zeit für seine Niederlassung in Rom, da jeder, der konnte, die Stadt verliess. Seine Ankunft kam den Künstlern zu Gute; von den Deutschen war es Fritz Bury, der zuerst den Auftrag erhielt, das Porträt des Prinzen zu malen, und später durch eine Reihe anderer Bestellungen in dauernde Beziehung zu ihm, und dadurch in eine bessere Lage kam. Carstens aber war nicht der Mann, um von einer solchen Erscheinung Nutzen zu ziehen. Weder malte er Porträts noch arbeitete er überhaupt auf Bestellung. Er wartete auf das Publikum, welches seine Werke zu würdigen vermochte, aber er hätte vielleicht vergeblich gewartet und hätte in Verzweiflung zu Grunde gehen müssen, wenn die Hilfe ihm nicht von einer Seite gekommen wäre, welche die Künstler gewöhnlich am allerwenigsten schätzen: von einem Theoretiker und Kritiker. Karl Ludwig Fernow wurde Carstens' Prophet; ihm hatte der Künstler es zu danken, wenn er wenigstens am Abend seines Lebens das Gefühl des Ruhmes kosten durfte. Es war das kein Zufall, sondern in dem Fortgang der allgemeinen Kunstentwickelung begründet. Wie Carstens als ein Mann neuer künstlerischer Schaffenskraft, so kam Fernow als eine Verkünder neuer künstlerischer Einsicht nach Rom. Die grosse Umwälzung, welche Kant durch seine „Kritik der Urteilskraft" in der Aesthetik hervor-

brachte, wurde durch Fernow zuerst in Rom bekannt. Und wie in der Poesie die klassischen Werke Goethe's und Schiller's aus der Zeit ihres Freundschaftsbundes im Geist dieses von ihnen hoch verehrten Kantischen Werkes geschaffen sind, so hat in der bildenden Kunst das Schaffen von Carstens die Gedanken, man dürfte fast sagen die Ahnungen des am öden Ostseestrande sinnenden Philosophen in Taten umgesetzt. Wer leichtherzig heute Carstens verdammt, der verdammt ein Stück der leuchtenden Kulturhöhe unserer geistesgewaltigsten Zeit, und er müsste folgerecht die ganze verdammen und sich wie zu den Spielereien der Roccocokunst, so auch zur lieblichen Schäferpoesie zurückwenden.

Als ein Jünger Kant's brachte Fernow die Lösung der grossen Frage nach Rom, welche seit Mengs' Abhandlungen die Theoretiker und Kritiker beschäftigte, wie der Künstler die Erreichung des Idealschönen mit der Naturnachahmung zu vereinigen habe. „Es kann keine objektive Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmt, was schön sei, geben", dieser befreiende Grundsatz Kant's strich alle ängstlichen Bestimmungen, die Mengs versucht hatte, aus der Reihe des Giltigen und Wertvollen. Dass das Schöne überhaupt kein abstrakter Allgemeinbegriff sei, sondern nur in Bezug auf den erscheinenden Gegenstand zu denken und von ihm unzertrennlich sei, das war die Einsicht, in welcher jene beiden scheinbar widersprechenden Forderungen vereinigt werden konnten. Die „Normalidee" nannte Kant jene Vorstellung eines Gegenstandes, welche seiner schönen Erscheinungsform entsprach; glücklicher redete Goethe von dem „Typus", in welchem sich das Wesentliche, ewig Gesetzmässige einer Gattung zusammenfasste. Und was das praktische Ziel des Künstlers sei, der dieses Typische darstellen wolle, das drückte Kant mit den schlagenden Worten aus: an einem Produkt der schönen Kunst müsse man sich bewusst werden, dass es Kunst sei; aber es müsse von allem Zwang willkürlicher Regeln so frei scheinen als ob es ein Produkt der blossen Natur wäre;

d. h. es müsse nur nach den ihm innewohnenden Regeln seiner natürlichen Bildung auch künstlerisch gebildet sein.

In Carstens fand Fernow den Künstler, welcher dieses leistete, und zwar nicht so sehr in seinen Einzelgestalten, deren Bildung Manches vermissen liess, als in seinen Compositionen. Jede Gruppe, die er schuf, in der einfachen Absicht irgend eine Scene der Geschichte oder Sage wiederzugeben, wurde unter seiner Hand ein typisches Bild, in welchem sich bestimmte Beziehungen des menschlichen Lebens in vorbildlicher Wahrheit und Klarheit darstellten. Was man in der Poesie besonders an „Hermann und Dorothea" gerühmt hat[7]), die vertiefte, nach Goethe's eigenem Ausdruck symbolische, Bedeutung der doch einfach aus dem Leben gegriffenen Personen und Handlungen, das findet man nicht minder in den Gestalten der „Helden im Zelt des Achill", der „Argonauten bei Chiron" und in dem gegenseitigen geistigen und körperlichen Bezug, welchen ihnen der Künstler gegeben hat. Eine vollkommen freie, naturhafte, jeder Manier entwachsene Darstellungskraft hat hier die gesetzmässige Vollendung der höchsten Kunst erreicht.

Fernow setzte nun seine ganze Kraft daran, die Mitwelt darüber aufzuklären, was hier geleistet war. Mit jugendlichem Feuer gieng er in Wort und Schrift auf dieses Ziel los. Er hatte das beglückende Bewusstsein, das nur selten dem Menschen geschenkt wird, für den besten Teil seiner Einsicht und Kraft die schönste Aufgabe vom Schicksal selbst zugewiesen zu finden; er zögerte nicht sie zu erfüllen. Doch bevor wir seine, zuletzt von glänzendem Erfolg gekrönten Bemühungen verfolgen, sei hier zunächst auf den damaligen Zustand der Theorie und Kritik in Rom hingewiesen. Wir kennen das im Allgemeinen noch so niedrige Niveau der Kenntnisse und des Urteils; wir haben aber auch schon Spuren bemerkt, in denen sich das flüchtige Vorübereilen neuer, wertvollerer Gedanken ausdrückte. In dieser Unsicherheit, welche auf fremde Hülfe zu harren schien, blieb man auch jetzt noch stecken. Ein trauriges Zeugnis schlimmsten Manieris-

mus war noch 1795 Passeri's Schrift, Ueber die Methode Malerei zu lernen[8]), — welche er seltsamer Weise in Form eines Gesprächs zwischen Mengs und Winckelmann herausgab. Hier wird vor allen Dingen gefordert, den jungen Kunstschüler geometrische Figuren zeichnen zu lassen, weil alles, was wir wahrnähmen, Tiere, Pflanzen und anorganische Stoffe, „alles eine Composition von wagrechten, schiefen oder senkrechten Linien, von Curven aller Art, von rechten, stumpfen oder spitzen Winkeln bilde". Wenn dieser wundersame Schriftsteller einen Begriff davon gehabt hätte, dass wir überhaupt nur die allerwenigsten der unzähligen, möglichen Curven geometrisch construiren können, so hätte er die geometrischen Figuren wohl weniger angepriesen. Doch dies nur nebenbei! Die ganze hölzerne Steifheit dieser Auffassung bedarf keines Commentars, und doch wurde sie von dem Kritiker der „Efemeridi" durchaus billigend referirt. Und derselbe Kritiker schrieb in derselben Besprechung: es gebe in der bildenden Kunst eine Grenze, die man niemals ungestraft überschreite, das sei die der Naturtreue; wer sie verletze, der verfalle in's Unwahre und Schwülstige!

Einiges Licht in diese dunklen Gänge brachten die Schriften, welche aus der englischen Litteratur bekannt wurden. Schon früher konnten wir auf Reynolds' Reden hinweisen; jetzt (1794) wurden auch die Reden West's, des neuen Präsidenten der Londoner Akademie, in Rom bekannt. Die Efemeridi brachten eine ausführliche und sehr anerkennende Analyse; sie heben als Hauptgedanken den Schaden, welchen der „scolasticismo" in der Kunst anrichte, hervor, und fügen von sich aus den verstärkenden Satz hinzu: „Um so grösser ist dieser Schaden in den Künsten der Phantasie, je grösser die Notwendigkeit ist, in ihnen dem Flug des Geistes mehr Freiheit zu lassen als in den abstrakten Wissenschaften." [9]) Aber von dieser plötzlichen Freiheitsschwärmerei war weder in der gleichzeitigen Theorie noch in der Kunstübung Italiens eine tatsächliche Folge wahrzunehmen.

Von deutschen Kritikern fand Fernow in Rom nur noch Hirt vor, welcher Carstens gegenüber eine traurige Verständnislosigkeit bewährte. Vornehm schrieb er an Goethe: „Ein anderer Professor aus Berlin (neben Rehberg (!), den er soeben sehr gelobt hat), ist eine Genie wie Müller (!). Seit zwei Jahren macht er Compositionen über Compositionen, ohne weder zeichnen noch malen zu können." Ein Griff von ganz besonderem Taktgefühl war es, Carstens gerade mit Müller zu vergleichen, der am boshaftesten gegen ihn vorgieng. Zu immer grösserer Bedeutung entwickelte sich dagegen damals in Rom der Däne Georg Zoëga (geb. 1755), der feines Kunstverständnis besass und sich auch mehr und mehr an die Deutschen anschloss. Aber Zoëga, eine strenge und aufopferungsvolle Gelehrtennatur, beschränkte sich ganz auf sein Altertumsstudium und wandte den neueren Künstlern keine Beachtung zu, so dass auch er Carstens nicht nicht viel gewähren konnte.

So war Fernow sicherlich der Einzigberufene, in Rom Carstens' Werk zu Ehren zu bringen, und es lag etwas Providentielles darin, dass er 1794 dort eintraf, ein halbes Jahr ehe Carstens die Ausstellung eröffnete, welche den Gipfelpunkt seines künstlerischen Wirkens bezeichnete. Schon vorher hatte er Aufsehen mit seiner Composition „Die Argonauten bei Chiron" erregt, in welcher er eine frühere Berliner Arbeit in grösserem Stil und zu vollständigerer Einheit umgearbeitet hatte. Nun wagte er es eine ganze Sammlung seiner Zeichnungen zur Ausstellung zu bringen, und mit einer bedeutsamen historischen Symbolik geschah es „im Hause des verstorbenen Pompeo Batoni". Dort wo der Hauptvertreter italienischer manierierter Kunst gearbeitet hatte, wo noch jetzt die Werke seines Nachlasses gesammelt standen, da feierte eine neue, lebendige deutsche Kunst ihren Triumph.

Es waren elf Arbeiten, welche Carstens hier vereinigt hatte. Oelgemälde befanden sich nicht darunter, weil der Künstler diese Technik niemals gründlich durchgearbeitet hatte und sich wohl bewusst war, in ihr nicht

Hervorragendes zu leisten. Einige der Bilder waren in Tempera, einige in Aquarell gemalt, mehrere waren Zeichnungen. Die Stoffe waren zum grössten Teil der griechischen Sage und Geschichte entnommen, welcher sich Carstens am Meisten verwandt fühlte; eine unglückliche Zutat waren die Darstellungen von Abstraktionen: des Raumes, der Zeit, der Geburt des Lichts. In dieser Neigung zum Unermesslichen, Weltumspannenden mochte sich Carstens dem Michelangelo verwandt fühlen; aber er übersah, dass dieser auch in seinen Schöpfungsbildern sich doch an die festumrissenen mythologischen Gestalten Gottvaters und der Engel gehalten hatte.

Aber diese wenigen Missgriffe konnten den grossen Eindruck der klassischen Compositionen der „Ueberfahrt des Megapenthes", des „Gastmahls des Plato", des „Achilles und Priamus" und der andern, die wir schon früher genannt, nicht zerstören. Es wurde unter den Italienern Carstens' Name auf einmal bekannt, und seitdem stets mit hohen Ehren seiner gedacht. Auch unter den Fremden, besonders den Engländern, fand Carstens aufrichtige Bewunderung. Anders leider unter seinen Landsleuten. Von jeher ihm missgünstig, jetzt noch durch seinen Erfolg in ihrer Eitelkeit gekränkt, suchten sie ihn auf jede Weise zu verkleinern, bespöttelten und bekrittelten ihn; nur wenige machten davon eine Ausnahme. Natürlich wirkten sie auch brieflich nach der Heimat in diesem Sinn, und hätten vielleicht Carstens ernstlich schaden können, wenn eben nicht Fernow energisch aufgetreten wäre.

Auch Fernow hätte gerne selber die Kunst betrieben; aber ihm fehlten, wie er in einem ergreifenden Brief[10]) bemerkt, die materiellen Mittel, um Unterricht zu nehmen und um in's Ungewisse zu arbeiten. Ueberhaupt war seine Lage nicht leicht; aber der Gedanke in Rom zu leben, hatte ihn „auch das Entbehren der dringendsten Bedürfnisse zu ertragen gelehrt". Er hielt im Winter 1795/96 in Rom Vorlesungen über Ästhetik, mit steter Anwendung auf die bildenden Künste. Im Hause des

Prinzen August von England fanden sie statt; etwa dreissig Zuhörer, Künstler und Gelehrte, fanden sich ein. Der enthusiastische Verehrer Kant's und Bekenner seiner Lehre hofft von der letzteren nicht nur „bestimmte Prinzipien einer philosophischen Kunstkritik", sondern sogar die fördernde Kraft einer neuen grossen Kunstepoche. Wenn die Kunst in Griechenland „durch Natur", d. h. durch unbewussten Trieb der Menschen, ein wesentlicher Bestandteil der Kultur gewesen sei, so werde sie sich heute aus ihrer Versunkenheit in handwerksmässige oder blos luxusbefördernde Uebung wieder erheben, durch „Vernunft", d. h. durch bewusste, von Kant begründete Schätzung. Und schon sieht er einen neuen Kunstgeschmack wirksam werden: für die Landschaftsmalerei in Reinhart, für die Menschendarstellung in Carstens.

Wichtiger jedoch als diese Vorträge wurde für Carstens die ausführliche Besprechung, welche Fernow in Wieland's „Merkur" seiner Ausstellung widmete.[11]) In dieser waren sowohl die einzelnen Arbeiten von Carstens mit liebevollstem Eingehen beurteilt, in der Art, wie eben nur der verständnisvolle Freund zu urteilen vermag, und es war zugleich der allgemeine Fortschritt, der durch Carstens bezeichnet wurde, so kräftig hervorgehoben und so volltönend verkündet, dass die anderen deutschen Künstler in Rom daneben in Unbedeutendheit versanken. Die Wirkung an der entscheidenden Stelle in Deutschland war die gehoffte. Mit dem preussischen Ministerium war Carstens schon vor seiner Ausstellung in einen schlimmen Streit verwickelt gewesen. Der äussere Anlass war dadurch gegeben worden, dass Carstens nicht häufig genug über seine Tätigkeit berichtete und auch keine Probestücke seiner Arbeit nach Berlin einsandte. Der tiefere Grund aber lag in der verschiedenen Auffassung des ganzen Verhältnisses, die wir früher schon schilderten. In ächtem Büreaukratenton hatte der Minister an Carstens geschrieben: „In der Erwartung, der Herr Professor Carstens werde von nun an von seinen Arbeiten einsenden, und Auskunft über die zweckmässige

Verwendung seiner Zeit geben, habe ich die Unterstützung noch bis zum 31. Mai 1795, und also noch auf Ein Jahr, nach dessen Ablauf seine Zurückkunft und Wiederantretung seines hiesigen akademischen Lehramts erwartet wird, bewilligt, deren Auszahlung aber sogleich aufhören wird, wenn der Herr Carstens nicht von seinen Arbeiten etwas einschicket." Carstens hatte dann allerdings durchgesetzt, dass seine Arbeiten zunächst in Rom ausgestellt würden; der Minister hatte aber seiner Genehmigung neue Invektiven hinzugefügt: dass Carstens in Rom die wertvolle Zeit verstreichen lasse, ohne seine Arbeiten zu vollenden, dass ihm die schöne Tugend der Bescheidenheit abgehe, und hatte endlich die trockene Bemerkung vom Stapel gelassen, dass er von dem Erfolg jener Ausstellung abhängig machen werde, ob man „die Bezahlung eines Gehalts continuiren" könne oder Carstens überlassen wolle „für eigne Rechnung zu malen", — wodurch also auch dessen ganze Stellung als Akademieprofessor in Frage gestellt war. Carstens seinerseits hatte mit seiner Meinung auch nicht zurückgehalten; ihm lag an der Fortdauer des Verhältnisses nichts, weder zum Minister, noch zur Akademie. „Wenn man die Menge Akademieen in Europa anschaut," schreibt er einem Freunde, „sollte man leicht glauben, dass grosse Künstlerkolonieen von Nova Zembla bis nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung ausgesandt werden könnten! Aber als man keine Akademieen hatte, waren grosse Künstler da, die von den Mächtigen ihrer Zeit mit grossen Gelegenheiten ihr Genie anzuwenden unterstützt wurden, da hingegen die Akademieen gemacht haben, dass die Kunst bis zum Vignettenkram herabgesunken ist."[12]) Carstens, in seiner Grossheit und Freimütigkeit unterschätzte dennoch den Nachteil, welchem ihm der Abbruch der Beziehungen nicht nur zum Minister, sondern vor Allem zum vaterländischen Publikum bringen musste. Stellte er nur in Rom aus, so blieb er in Deutschland unbekannt.

Fernow's Anzeige im „Merkur" aber rief bei dem

Minister den günstigsten Eindruck hervor und knüpfte die fast zerrissenen Fäden wieder an. „Mit besonderem Wohlgefallen," schrieb er, „habe ich im sechsten Stück u. s. w. eine vorteilhafte Beurteilung derjenigen Kunstsachen gelesen, welche Euer Hochedelgebohrnen in diesem Jahre in Rom ausgestellt haben. Ich stehe nun in der Erwartung, dass Ew.... nach meinen mehrmaligen Aufforderungen diese Sachen nunmehr auch zu der hiesigen Ausstellung einsenden werden.... Ich hoffe, dass Seine Königliche Majestät Höchstselbst diese Ausstellung mit Derohöchsten Gegenwart beehren werden. Dies wird daher zugleich die erwünschte Gelegenheit sein, die in obgedachtem Journal schon so vortheilhaft beurtheilten Kunstsachen Seiner Königlichen Majestät selbst vor Augen zu stellen und Höchstdieselben mit Ew.... Talenten und Geschicklichkeit zu Ihrem künftigen Vortheil näher bekannt zu machen." Offenbar freute sich der Minister, mit seinem persönlichen Schützling, den er schon fast verloren gegeben hatte, doch noch Ehre einlegen zu können. Dazu musste dieser aber auch persönlich wieder in seinen Bereich, und unter seine Protektion zurückkehren. Er forderte daher Carstens gleichzeitig auf, nunmehr den Termin seiner Rückkehr bestimmt anzugeben.

Carstens sandte jetzt in der Tat drei Stücke seiner Ausstellung nach Berlin ein: die Ueberfahrt des Megapenthes, die Helden im Zelt des Achill, und Achill mit Priamus; die Arbeiten fanden grossen Beifall. Man fühlte, dass das Altertum hier in charakteristischerem und wahrerem Sinne wieder erweckt werde als in den vielbewunderten Werken der Angelika und sovieler anderer antikisirender Maler. Carstens war auch im Vaterlande nun geehrt; aber wiedersehen sollte das Vaterland ihn nicht. Der Aufforderung des Ministers antwortete der Künstler, dass er, um ganz seiner Kunst zu leben und in seiner Ausbildung immer weiter fortschreiten zu können, den Entschluss gefasst habe, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern in Rom zu bleiben. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieser Entschluss und

diese Mitteilung formell unberechtigt waren. Aber danach die Handlungsweise von Carstens zu beurteilen, wäre ebenso kurzsichtig als kleinlich. Carstens opferte seinem reinen künstlerischen Streben unbedenklich die ganze Sicherheit und Bequemlichkeit seiner bürgerlichen Existenz; demgegenüber fällt das Opfer von fünfzehnhundert Thalern, welches dem preussischen Staat angesonnen wurde, insofern er sie erfolglos (?) für Carstens ausgegeben hatte, nicht in's Gewicht. Anders natürlich sah der Minister die Sache an. Er richtete an Carstens ein Schreiben, in welchem er ihm vorhielt „dass es nirgends, und am wenigsten in dem preussischen Staat, Sitte sei, willkürlich und eigenmächtig gegenseitige Verbindlichkeiten aufzuheben", und daher von dem Künstler, wenn er auf seinem Beschlusse beharrte, die Rückzahlung der fünfzehnhundert Thaler verlangte; er drohte zugleich mit gerichtlicher Klage, mit Versteigerung der drei von Carstens eingesandten Bilder und ähnlichen Massregeln. Carstens antwortete darauf in einer Weise, welche selbst den Königlichen Staatsminister einschüchterte und ihn seine Position aufzugeben veranlasste. Zunächst erklärte er, dass Niemand, was der König ihm einmal geschenkt habe, ihm wieder nehmen könne; dann beleuchtete er die Hauptfrage in grossartigen und glänzenden Worten: „Ich muss Ew. Excellenz sagen, dass ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talentes schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden, und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vorteile fahren, und ziehe ihnen die Armut, eine ungewisse Zukunft, und vielleicht ein kränkliches, hülfloses Alter, bei meinem schon jetzt schwächlichen Körper vor, um meine Pflicht und meinen Beruf zur Kunst zu er-

füllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muss darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heisst: Thue Rechnung von Deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund so Du mir anvertrauet, in Berlin vergraben."

Und was antwortete der Minister darauf? Ohne sich auf seine „weitläuftigen Deductionen einzulassen", verfügte er nur, dass Carstens seine drei Bilder zurückerhalten könne, wenn er — – — das Porto dafür zurückerstattete; von der Rückzahlung der 1500 Thaler war keine Rede mehr. Ob Carstens wirklich das Porto bezahlt hat, weiss ich nicht; es wäre wohl auch nur für eine Geschichte der Bureaukratie von Interesse.

So war nun der Künstler aller Fesseln los; aber zugleich zu einem schweren Daseinskampf genötigt. Die ungünstigen Verhältnisse in Rom und die persönliche Feindschaft vieler Genossen wirkten zusammen, um seine Existenz nicht zu einer glänzenden werden zu lassen. Körperliches Leiden trat hinzu. Die Feindschaft war durch den Erfolg natürlich noch gesteigert worden und Fernow's in den Einzelheiten tatsächlich überschwängliche Besprechung erregte die Leidenschaften noch mehr. An der Spitze der älteren Generation stand damals Fritz Bury, der auf seine Beziehungen zum Prinzen von England nicht wenig stolz war, und sich empört zeigte über die Art, wie um Carstens willen über diese ganze Gruppe, vor allem über ihn selber der Stab gebrochen wurde. „Wie abgeschmackt," schrieb er an Goethe, „hat sich Fernow ... im Deutschen Merkur gezeigt"; er habe gewagt Hackert und Angelika zu tadeln; „ich kann nicht begreifen, wie man solche Aufsätze drucken lassen kann, indessen dieselben wider alle Wahrheit sind ... Da ich schon zu verschiedenen Malen gesagt habe, dass eine solche Beschreibung dem Künstler mehr zu Schaden als zur Ehre gereicht; denn wer seine Arbeit sieht, überzeugt sich bald, dass derjenige, welcher die Beschreibung macht, gar keine Kunstkenntnisse besessen hat." [13]) Aber Bury's Zorn musste sich auf diese privaten Ergüsse be-

schränken; denn um als Schriftsteller öffentlich aufzutreten war er nichts weniger als geeignet. Und auch die meisten übrigen Künstler in Rom nicht. Aber einen gab es unter ihnen, der auch Schriftsteller war, den „Maler Müller"; diesen gewannen sie. Der „Teufelsmüller" mag eine diabolische Freude empfunden haben, als die Klassizisten, welche bisher seine Feinde und Verächter gewesen waren, nun um seine Hilfe flehten. Er war ein verbitterter, aber ein scharfsinniger Mann, und er war sich zweifellos dessen bewusst, dass wenn er auf Carstens kräftig losschlug, er damit die Herren Bury, Schmidt, Rehberg und Consorten noch viel schlimmer traf, wenn gleich sie selbst es nicht merkten. Aber erst zu Ende des Jahres 1796, anderthalb Jahre nach der Carstens'schen Ausstellung, war sein Elaborat fertig. Natürlich konnte es sich jetzt nicht mehr als eine Kritik geben, sondern erschien im Gewand einer Widerlegung von Fernow's Artikel. Der Meister und sein Prophet sollten auf einmal abgetan werden. Bury übersandte die Arbeit an Goethe zur Aufnahme in Schiller's Horen; dort stand das entscheidende Urteil in Sachen der bildenden Kunst Goethe'n zu. Goethe hatte noch kein Bild von Carstens gesehen, und wenn er auch den Maler Müller nicht schätzte, so hatte er doch keinen Grund Bury und Hirt zu misstrauen, welche ihm ungünstig über Carstens berichtet hatten. Er war daher bereit den Aufsatz aufzunehmen, auch schon um eine lebendige Diskussion hervorzurufen. Er schrieb an Schiller: „Von Rom habe ich einen wunderlichen Aufsatz erhalten, der vielleicht für die Horen brauchbar ist. Er hat den ehemals so genannten Maler Müller zum Verfasser, und ist gegen Fernow gerichtet. In den Grundsätzen, die er aufstellt, hat er sehr recht; er sagt viel Gründliches, Wahres und Gutes, so ist der Aufsatz auch stellenweise gut geschrieben, hat aber im Ganzen doch etwas Unbehülfliches und in einzelnen Stellen ist der Punkt nicht recht getroffen.... Da er genannt sein will, so könnte man es wohl mit seinem Namen abdrucken lassen und am Schlusse eine

Note hinzufügen, wodurch man sich in die Mitte stellte und eine Art von pro und contra eröffnete.“ Schiller hatte natürlich nichts einzuwenden; auffallen muss uns aber, dass Goethe die durchweg gehässige Art des Aufsatzes nicht empfunden hat. Der Hauptpunkt der Uebereinstimmung wird für ihn die Polemik gegen Carstens' unglückliche Darstellung der Abstrakta von Raum und Zeit gewesen sein, über die auch Meyer sich schon 1796 ungünstig geäussert hatte.[14]) Heinrich Meyer war zu Ende dieses Jahres in Goethe's Auftrag wieder über die Alpen gegangen, hatte zwar Carsten's Ausstellung nicht mehr gesehen, doch aber eine Anzahl seiner Arbeiten kennen gelernt. Meyer war aber seiner Natur nach nicht der Mann, um eine grosse neue Erscheinung mit Enthusiasmus aufzunehmen. Er war nicht verständnislos, aber prinzipiell vorsichtig und kühl; die abwägende Detailkritik war seine Sache. Uebrigens hatte er zu dem Streit der Römer nicht Stellung zu nehmen, da er schon zu Anfang 1796 nach Florenz übersiedelte. Dorthin erhielt er dann von Goethe ein Jahr später Nachricht von dem Müller'schen Aufsatz und antwortete darauf mit einem höchst charakteristischen, warnenden Brief: „Es wird zwar eine späte Erinnerung und Bitte sein, das Müller'sche Werk contra Fernow und Carstens einer recht strengen Prüfung zu unterwerfen, weil ich weiss, dass in diesen Kriegen nicht Wahrheitsliebe, sondern Leidenschaft die Triebfedern sind; denn in Rom ist das ganze Künstlervolk jetzt in zwei Parteien geteilt, die sich hassen, verfolgen, schmähen, beleidigen und manchen Unfug treiben. Die Billigkeit im Urteil ist ihre Stärke schon ehmals nicht gewesen, und jetzt noch weniger als ehmals, auch ist mir kund, wie in Schenken man sich schon der mächtigen Verbündeten in Deutschland rühmt. Ziehen Sie deswegen blos den Nutzen davon, der sich von dieser Schrift ziehen lässt; aber übrigens ... bin ich versichert, Sie werden das Volk ebenso bald müde sein als ich es geworden bin, und sie fahren lassen. Zu Carstens' Lobredner möchte ich mich indess nicht auf-

werfen; er scheint mir in sehr wesentlichen Dingen, ja gar in den Elementen der Kunst zu irren; indess ist er ein geschickter Mann mit Talent, denkt, überlegt und lässt sichs sauer werden, und ich habe neben seinen Irrtümern mehr als ein vernünftiges Wort von ihm gehört, wodurch er mir Achtung abgenötigt hat. Seine Widersacher kommen ihm weder an Kunst noch Verstand bei; sie irren nicht nur, sondern sind verwirrt, und in dem Labyrinth der Finsterniss, in welcher diese tappen, ist doch auch jeder Stern für sie erloschen." Man sieht, dass Meyer's mässiges Urteil über Carstens doch eine ganz andre Bedeutung gewinnt, wenn man seine Verachtung der übrigen Künstler daneben hält.[15]) Berücksichtigt man das übertriebene Selbstbewusstsein Meyer's, welches aus jedem Satz spricht, so war der Brief kein übles Zeugnis für Carstens, ein desto schlimmeres für Müller. So fasste auch Goethe ihn auf. Offenbar etwas peinlich berührt, schrieb er zurück, der Aufsatz sei schon abgedruckt und es liesse sich doch immerhin manches für ihn sagen; übrigens sei für die Horen die Sache damit abgetan, und auch er wolle sich nicht mehr einmischen. So bedeutungslos aber war in Wirklichkeit die Angelegenheit doch nicht. Goethe selbst musste das zum vollen Bewusstsein kommen, als er wenige Jahre später mit Fernow persönlich bekannt wurde und zugleich den Carstens'schen Nachlass für das Weimarer Museum erwarb. Er duldete es ruhig, dass Fernow in der Lebensbeschreibung seines Freundes, die er 1806 aus Weimar ausgehen liess, jene Besprechung einen Makel nannte, den das Gift des Neides auf Carstens' Namen gesudelt habe, und darüber berichtete: „Carstens beruhigte sich, sobald er die Schrift gelesen hatte, durch die Ueberzeugung, dass sie zu boshaft und zu hämisch sei, um auf verständige Leser einen Eindruck zu machen, der ihm nachteilig sein könnte, und so fand auch der Verfasser jede Verteidigung des Künstlers, dem er eigentlich diese Kränkung zugezogen hatte, nach reiflicher Ueberlegung unnötig."

Schweren Schaden vermochte der Müller'sche Angriff freilich schon deshalb Carstens nicht mehr zu tun, weil noch im Jahre 1797 die schwere Krankheit den Künstler ergriff, die ihn im folgenden Frühjahr dahinraffte. Unablässig hatte er in diesen letzten Jahren noch geschafft. Das grösste Werk, das ihm gelang, war die Folge der Compositionen zur Argonautensage. In Umrissen entworfen, wurden sie von dem Tiroler Landschaftsmaler Koch, der 1796 nach Rom kam, in Kupfer geätzt.*) Die schwere Krankheit verhinderte Carstens daran, selbst ihnen diese Ausführung zu geben und zugleich, wie er beabsichtigte, „mit Andeutung der Licht- und Schattenmassen" zu beleben. Gewisse Unfertigkeiten zu tadeln wäre also ungerecht; vielmehr muss sich der Beschauer stets gegenwärtig halten, dass Carstens jede dieser Umrisszeichnungen nicht als vollendetes Werk, sondern als „ein erst zur Ausführung bestimmtes Bild" gedacht hat. Ohnehin wird Niemand erwarten, den reinen Duft genialer Originalität, der Carstens' Handzeichnungen umwebt, in den vom Griffel eines andern ausgeführten Stichen ungeschwächt und unverwischt wiederzufinden. Nur als Compositionen, nur im Ganzen dürfen diese Bilder beurteilt werden. Als solche sind sie grossenteils trefflich, von wahrhaft sprechender Kraft des Ausdrucks. Wie schildert das erste Bild das bewundernde Aufsehen, das Jason erregt, und zugleich den misstrauischen Neid des alten Königs! Wie charakteristisch gruppiren sich im sechsten Bilde die Argonauten um Chiron und wie mächtig hebt sich Jason's Bedeutung hervor! Wie malt das elfte die Angst des hinabgezogenen Hylas und die lebhafte Erregung der zuschauenden Nymphen! Wie lässt das zwölfte Bild durch den blossen Ausdruck beider Kämpfer erkennen, dass der Riese Amykus unterliegen, der schwächere Pollux siegen wird! Mit wie einfachen Mitteln zeigt das sechszehnte Bild das ingrimmige Staunen, mit welchem Aetes die unglaublich dünkende Bändigung der feuerschnaubenden Stiere betrachtet! Mit wie sprechender Geberde weist Circe im neunzehnten das von Schuld

gebeugte Paar von ihrem Strande fort! Mit welch' fein unterschiedenen Empfindungen betrachtet die Corona auf dem einundzwanzigsten das unbekümmerte Bekenntnis der Medea zu ihrem Jason? Und welcher Contrast im letzten Bilde zwischen der Siegessicherheit des seiner Aufgabe entledigten Jason und der schlimmen Enttäuschung des Pelias, der auf seinen Untergang gehofft hatte! Einige andere Bilder sind im Ausdruck weniger bedeutend, entschädigen aber durch die Menge interessanter Bewegungsmotive, die mit wirklich michelangelesker Freude gefunden und gesammelt sind; so besonders, wenn im vierten Bilde die Helden das Schiff in's Meer schieben. Wahrlich eine geniale Kraft der Darstellung spricht aus diesen Bildern, und desto bedeutungsvoller ist es, dass Carstens sich den Kampf Jason's mit dem Drachen dennoch versagte. Offenbar schien ihm die sinnliche Darstellung eines solchen Phantasieungeheuers ausser den Grenzen des Darstellbaren zu liegen. Dagegen bewies der Künstler, obgleich von der Krankheit schon aufs Aeusserste bedrängt, doch die volle Frische und siegende Heiterkeit des Geistes, indem er noch zu Anfang 1798 eine Composition entwarf, die das „goldene Zeitalter" nach Hesiod darstellen sollte. Nicht seine persönliche traurige Lage noch das wilde alles auflösende und neu verwirrende Getümmel, das Italien damals durchwogte, vermochte diesen Geist mit niedrigen oder trüben Bildern zu erfüllen. In seiner Kunst bezeichnete diese Composition sogar einen Fortschritt, insofern die Landschaft hier eine selbständigere Bedeutung gewinnt als in den meisten früheren Werken, ohne dass andererseits der menschliche Inhalt an Tiefe eingebüsst hat; von den schulmässigen Kategorieen des Landschaftsbildes und des historischen Bildes befreite sich Carstens hier und schloss sich so grossen Vorgängern an wie Tizian in seinen „Lebensaltern" oder Giorgione in der „Familie" und den „Feldmessern". Aber es war nur das letzte Aufleuchten der Kraft; schon am 25. Mai 1798 starb Carstens, „völlig entkräftet und fast zur Mumie ausgedörrt". Beim Auf-

gang der Sonne wurde er in das Grab an der Cestiuspyramide gesenkt; lange blieb es eine heilige Stätte der Deutschen in Rom, und noch heute ist es als eines von wenigen auf dem alten Begräbnisplatze, ausserhalb der jetzigen Kirchhofsmauern, erhalten; der deutsche Künstlerverein hat es vor wenigen Jahren wieder würdig in Stand gesetzt.

Die welthistorischen Ereignisse, welche während der letzten Jahre sich vollzogen und auch Rom in ihren Wirbel gerissen hatten, waren an Carstens bei seiner völlig der Arbeit hingegebenen Lebensweise ziemlich spurlos vorübergegangen; allein sie hatten dem schwer leidenden Mann die Existenz so erschwert, dass man nicht umhin kann, das Schicksal freundlich zu nennen, welches ihn in diesem Augenblick längereren Mühsalen entriss. Immer schwieriger wurde die Lage der Künstler in Rom, und wenn kräftige und lebenskluge Männer kaum mehr den Kampf um's Dasein führen konnten, wie hätte der kranke und nur nach den idealsten Motiven sein Leben regelnde Mann diesen Kampf bestehen können. Noch im Jahre 1796 hatte das Kriegsungewitter, welches Napoleon Bonaparte von den Seealpen bis zum Adriatischen Meer hinüberrollen liess, auch jenseit der römischen Berge sich vernehmlich hören lassen. Papst Pius VI., in seinem hohen Alter diesen ernsten Begebenheiten ohne Festigkeit und Klarheit gegenüberstehend, hatte zuerst wegen der nördlichen Besitzungen des Heiligen Stuhls, Bologna und Ferrara, sich in Kriegszustand mit dem französischen Eroberer betrachtet, dann aber, als ein ernstlicher Kampf unvermeidlich schien, sich schleunigst zum Frieden von Tolentino (19. Februar 1797) bequemt. Ein harter und schlimmer Friedensschluss, wenn man berücksichtigt, dass der Feind überhaupt nur entfernte Gebiete des Kirchenstaats betreten hatte. Schlimm besonders für das Kunstleben Roms. Eine Anzahl der hervorragendsten römischen Kunstwerke musste nach Paris ausgeliefert werden: unter ihnen der Apoll von Belvedere, Rafael's Transfiguration, kurz Werke, welche hauptsächlich

den Künstlern zum unerschöpflichen Studium dienten und welche zugleich eine Hauptanziehung für die Fremden bildeten. Rom wurde der schönsten Edelsteine in seiner Krone beraubt, und sie leuchtete matter. Und trotzdem war dieser Verlust, welcher die Ruhe erkaufen sollte, nur ein Vorbote unsäglich schlimmerer Ereignisse: zu Ende des Jahres 1797 begann Rom einer Katastrophe zuzutreiben, die nur mit dem berüchtigten „Sacco" von 1527 sich vergleichen lässt.

Mühsam hielt in diesen Jahren der Spannung und düstern Ahnung die Kunst ihre Fahne aufrecht. Einige kunstfördernde Fremde waren in Rom noch eingetroffen, und trugen dazu bei, noch einmal den Schein des ehemaligen regen Kunsttreibens zu erneuern. 1795 war die Fürstin von Dessau mit dem durch Schiller's Anerkennung berühmt gewordenen Landschaftsdichter Matthisson gekommen; etwa um dieselbe Zeit kam die Schriftstellerin Friederike Brun, die zwar nicht als Beschützerin der Künstler auftreten konnte, aber doch zu der Erhaltung eines würdigen, geistigen Zusammenlebens der Deutschen beitrug. Ein bedeutendes Talent kam 1796 in dem Schweizer Joseph Anton Koch, der mit Reinhart sich zusammenschloss und den wir schon als den Stecher von Carstens' Argonauten kennen lernten. Aber stärker war doch die Auswanderung; Dies und Mechau die Landschaftsmaler, dann Kügelgen und Hummel zogen heimwärts. Das Schlimmste aber war die innere Zerklüftung der deutschen Künstlerschaft, von der uns der Fall Carstens schon ein trauriges Beispiel gab. Es war aber eine Zeit auch innerer Unsicherheit; die ersten Keime einer Opposition gegen den strengen Klassizismus, die wir schon einige Jahre zuvor beobachtet hatten, entwickelten sich leise weiter, und mussten sich um so mehr entwickeln, als man den Weg zur freien und persönlichen Erfassung des Klassischen, den Carstens gewiesen, nicht verstanden hatte und sich von ihm abwandte. Bekümmert und zornig schrieb Heinrich Meyer von seiner Reise an Goethe: „Wo ich noch hingekommen bin, habe ich keinen

von den alten simpeln Begriffen und Regeln, die von der Natur ausgehen und zur Natur wiederkehren, rein, sondern bis zur Unkenntlichkeit verschoben und verschroben gefunden; jedes Stück, jede Regel einzeln von dem Ganzen getrennt und doch ungewiss. Mehrere von den grossen theoretischen Regeln der grossen Meister leben nur noch in ihren Werken und sind ganz unbekannt geworden." [17]) Meyer, der sich eben rüstete, mit Goethe in dessen Propyläen die tiefste theoretische und praktische Erkenntnis der Kunst auszusprechen, war natürlich von dieser Ziellosigkeit und Haltlosigkeit sehr unerfreulich berührt; auch mit den früheren Freunden, soweit sie noch in Rom waren, den Bury, Hirt, Rehberg fand er sich nicht mehr zusammen, und in der Hauptsache nur mit Angelika Kauffmann, von der er fand, sie sei jünger und frischer geworden und male besser als ehemals, besonders ihr Porträt des Prinzen August in schottischer Tracht rühmte er.

Bei den Künstlern, welche sich zu Carstens feindlich gestellt hatten, machte sich die Neigung geltend, jenseit der Periode des Höhestandes der Kunst ihre Muster zu suchen. Schon fing man an, den früheren Rafael dem spätern vorzuziehen. Meyer war besonders darüber entrüstet, dass die Verklärung vielfach angegriffen wurde, und zwar von Personen, denen man im Allgemeinen Urteil zutrauen durfte, wie Matthisson, Friederike Brun, ja sogar Fernow [18]), der erklärt haben sollte, dass die Grablegung höher zu schätzen sei als jene letzte und freieste Schöpfung Rafael's. Man weiss, wie Goethe in der „Italienischen Reise" begeistert von der „Verklärung" gesprochen hat, und man kann ermessen, wie ihn solche Berichte Meyer's verstimmten. Wie musste ihm aber erst zu Mute werden, als seine früheren Freunde in Rom ihn zum Verfasser eines Buchs stempelten, welches diese Missurteile in eine Art von gefühlsmässigem System zu bringen wusste und ihnen auch in Deutschland einen Anhang verschaffte: Wackenroder's Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Es gieng

aus dem neugebildeten Kreise der „Romantiker" hervor, dessen Mittelpunkt Tieck mit den Gebrüdern Schlegeln bildete und der gegen Goethe's gesunde, vom Bewusstsein des eignen Gesetzes gebändigte Natürlichkeit ein haltloses Gemisch von Subjektivismus und Autoritätsverehrung setzte. Während Goethe sich rüstete in seinen „Propyläen" gegen Wackenroder vorzugehen, schrieb ihm Bury: „Allen Dank soll ich Ihnen im Namen vieler Künstler abstatten für Ihren Klosterbruder, und möchte die Güte haben, den andern versprochnen Theil, recht bald nachzuschicken. Wie einzig sind Sie in Ihren Kunsturteilen, wo ist ein anderer Mann, der so viele Begriffe vereinigt als wie Sie? wenn ich mir eine fröhliche Stunde machen will, lese ich in diesem lehrreichen Buche." [19]) Wir kennen Goethe's Antwort nicht; aber sie wird wohl ingrimmig genug gewesen sein, wenn er sogar öffentlich von dem „klosterbrudrisirenden Unwesen" sprach, das der Kunst mehr schade als alle „Wirklichkeit fordernden Calibane".

Die nicht deutschen Künstler Roms blieben von diesen Verirrungen allerdings noch fern; allein von einem kräftigen Fortschreiten auf gesunden Bahnen war auch bei ihnen nichts zu bemerken. Uebrigens waren, wie wir wissen, die Franzosen aus Rom verschwunden, die Engländer verloren eben ihren bedeutendsten Vertreter Gavin Hamilton, welcher 1797 starb; wie man sagte, teilweise aus Angst und Aufregung, dass auch ihm seine prachtvollen Kunstschätze mit der Zeit geraubt werden könnten. So blieben im Wesentlichen nur die Italiener übrig. Diese giengen in den gewohnten Bahnen weiter, ohne im Mindesten zu ahnen, dass ein Umschwung der Welt sich vorbereite. Noch im Jahre 1797 gab Bianconi zum zweiten Mal sein Elogio storico del A. R. Mengs heraus, und widmete es jetzt Angelika Kauffmann, indem er auf diese Art den beiden grössten Malern des Jahrhunderts zugleich zu huldigen meinte. [20]) Immer manierierter wurde die Malerei eines Landi, den wir schon kennen gelernt haben, und Cammucini, ein ge-

borener Römer, fing an in seine Fusstapfen zu treten, mit Bildern religiösen und antiken Inhalts, auf welchen jede einzelne Figur als künstlich gestellte Modellpuppe erschien. Auch von Canova meinten schärfere Beurteiler schon damals, dass er mit seinen zunehmenden Erfolgen sich immer mehr in Manierismus verliere. Andererseits freilich gewann eines seiner Werke, die stehende Gruppe von Amor und Psyche gerade damals noch den höchsten Beifall in Italien und Frankreich. Die gefeierte Künstlerin Madame Le Brun schrieb darüber, Praxiteles habe wohl in der Statue der Venus die Idee der Liebe ausgedrückt, aber doch nur ungenügend, weil in einsamer und vereinzelter Gestalt; „Dir allein war es vorbehalten, die himmlische Vereinigung der Liebe Sterblichen sichtbar zu machen“.[21]) Jedenfalls aber war schon damals klar, dass es Canova nicht vorbehalten war, die Kunst über den in seinen Jugendwerken erreichten Standpunkt hinaus zu fördern. Immer grösser wurde seine technische Gewandtheit, aber seine Auffassung der Natur verschärfte sich nicht mehr und seine Empfindung vertiefte sich nicht mehr. Doch schon stand an den Toren Roms der Genius, welcher mit festerer und kräftigerer Hand als Carstens das Banner klassischer Kunst hochzuhalten vermochte und welcher durch alle Stürme äusserer Bedrängnisse und feindlicher Geistesrichtungen das vollendete klassische Ideal mit siegendem Erfolge hindurchführen sollte, freilich nur auf dem Gebiete der Plastik, — Albert Thorwaldsen.

Achter Abschnitt.

Die Zeit der Umwälzungen und die Restauration unter Pius dem Siebenten. 1798—1802.

Die Katastrophe, deren Vorspiel die Bewegungen und Ereignisse von 1792 und 1796 nur gewesen waren, brach im Winter von 1797 auf 1798 mit voller Wucht über Rom herein. Nachdem sich die französischen Waffen in Italien so furchtbar gezeigt, hatte man nicht mehr daran denken können, die neuen Republikaner von Rom fern zu halten, wie in den ersten Jahren der Revolution; die Franzosen waren seit dem Frieden von Tolentino in Rom wieder stolzen Hauptes aufgetreten, und ihr Gesandter Joseph Buonaparte, der Bruder des mächtigen Generals, war eine hochangesehene Persönlichkeit. Der unglückliche Papst war der Situation nicht im Entferntesten gewachsen. Noch vor wenig Jahren hatte er sich fürchterlich darüber erregt, dass der König von Neapel das traditionelle weisse Maultier ihm zum Peterstag nicht übersandt hatte, und hatte öffentlich ex cathedra in San Pietro, umgeben von dem ganzen Hof, mit donnernder Stimme seinem Zorn Ausdruck gegeben.[1]) Was musste er dagegen jetzt erleben? Republikanische Sympathieen griffen allmählich auch unter dem Volk um sich, das vor wenigen Jahren in jedem Franzosen einen Sohn der Hölle gesehen hatte. Denn es war eine hinreissende, selbst unserer raschlebenden Gegenwart an taumelnder Schnelle überlegene Epoche, die man durchlebte, und nicht zu verwundern war es, wenn das römische Volk, ohne jede politische, ja fast ohne sittliche Erziehung aufgewachsen, in seinem Priesterstaat den tatsächlichen Weltverhältnissen gänzlich fremd, jetzt eine ganz besondre Haltlosigkeit und Urteilslosigkeit bewies. Es kam zu republikanischen Kundgebungen, und am 28. Dezember 1797

führte eine solche zu verhängnisvollen Folgen. Die französische Gesandtschaft stand zu den Unruhestiftern in Beziehung, und als päpstliche Truppen gegen diese aufgeboten wurden, versuchte der französische General Duphot eine Vermittlung. Hierbei wurde er von den Truppen ohne Recht und Ursache in wilder Leidenschaft getödtet. Es konnte nicht lange dauern, bis die Republik ihre Rache nahm. Schon im Februar 1798 eilte Berthier mit einem Heere herbei, besiegte leicht die päpstlichen Truppen und erklärte die weltliche Herrschaft des Papstes für aufgehoben. Die römische Republik wurde proklamirt. Die Tage Cola di Rienzo's schienen wiedergekehrt. Senatoren, Consuln, Tribunen wurden gewählt, und das ganze Pathos des alten Rom, welches dem Italiener noch immer so verwandt ist, wurde aufgeboten. Niemand zweifelte, dass die Zeit der Schmach, der päpstlichen Herrschaft für immer dahin sei und der ewige Tag der Freiheit und Menschenwürde angebrochen. Die Priesterschaft liess sich zum Teil von der übermächtigen Strömung tragen, zum Teil musste sie fliehen oder sich verbergen. Nur wenige Wochen vergiengen, so war auch für die geistliche Gewalt des Nachfolgers Petri in der ewigen Stadt kein Raum mehr. Pius VI., seit bald einem Vierteljahrhundert im Besitz der höchsten Würde der Christenheit und voll festgewurzelten sichren Bewusstseins derselben, musste es erleben, dass er als Gefangener nach Frankreich abgeführt wurde. Das Cardinalscollegium wurde aufgelöst, seine Mitglieder flohen nach allen Richtungen, und gerieten durch Verlust ihrer Einnahmen, Confiscation ihrer Vermögen zum Teil in materielles Elend. Dagegen wurde Berthier wie einst Aurelian als Restitutor urbis gefeiert und sogar durch eine Medaille verewigt, und Frankreich erhielt von den begeisterten Römern die Huldigung als salus generis humani. Es macht einen seltsamen Eindruck und ist gewiss eines der merkwürdigsten Facta jener völker- und staatendurchwühlenden Zeit, dass ein Cardinal und römischer Fürst, um sein Leben zu fristen, eine Pension von einem Staat nach-

suchen musste, der zu den starrsten Vertretern des Luthertums gehörte, an Dänemark. Es war Borgia, der Besitzer des berühmten Münzkabinetts, der unter militärischer Bedeckung aus dem römischen Staat wegtransportirt war und sich unter österreichischen Schutz geflüchtet hatte. Von Not bedrängt, wandte er sich an Zoëga, dem er Manches Gute erwiesen hatte, und bat ihn, ihm von seiner Regierung eine Pension auszuwirken. Der dankbare Gelehrte kam gerne diesem Wunsch nach, und im Herbst konnte der Cardinal aus Padua seinen Dank für die Bewilligung eines Gehalts von 800 Thalern ausdrücken.[2])

Wenn aber der nordische Altertumsforscher bereitwillig diesen Wunsch eines Bedürftigen erfüllt hatte, so darf man daraus nicht schliessen, dass die nordischen Künstler und Kunstfreunde auf päpstlicher Seite gestanden hätten und der neuen Ordnung feind gewesen wären. Im Gegenteil, Zoëga trieb ebenso wie die sämmtlichen Deutschen, an der Spitze Fernow, mit vollen Segeln auf dem republikanischen Strome. Fernow trat selbst als Volksprediger auf; er verkündete das Evangelium der Menschenrechte, und er war fest überzeugt, dass das Volk ebenso freudig auch die Verkündigung des neuen Kantischen Pflichtbegriffs, der den Römern doch sehr unbequem sein musste, entgegennähme. Zoëga, dieser sonst in minutiöse Arbeit ganz versenkte Gelehrte, rühmte begeistert den Zeus Eleutherios, und entzückte sich an den Feierlichkeiten, den „herrlichsten, die seit den Zeiten der alten Republik in Rom veranstaltet worden sind". „Roms Genius ist erwacht, seine Schwingen werden ihn hoch erheben." Ja selbst, dass „Künste und Wissenschaften noch darniederliegen, die öffentlichen Bibliotheken gesperrt, die privaten zerstreut sind", macht den Mann nicht irre, der sonst nur in Bibliotheken lebte. „Mag manches Opfer nothwendig sein, nie kann die Befreiung von einem Ungeheuer, wie die alte Verfassung war, zu theuer erkauft werden!" So ideal mochte auch mancher Künstler denken, aber die tatsächlichen Verhältnisse

machten sich bald grausam wider sie geltend. Die Engländer, die wie wir wissen bisher noch in Rom ausgehalten hatten, verliessen nun die Stadt, in der sie bei der leidenschaftlichen Feindseligkeit ihres Staats gegen die französische Republik, sich nicht mehr sicher fühlten. Mit ihrem Wegzug gieng die letzte Unterstützung, welche die Kunst hatte, verloren. Bittere Armut drohte den Künstlern. Zugleich wurde Rom auch immer mehr seiner Kunstschätze beraubt. Denn die Franzosen genirten sich vor den republikanischen Brüdern ebensowenig wie vor den päpstlichen Feinden. Oeffentliche und private Besitztümer kamen nach Paris. Aus Furcht vor dieser Plünderung oder auch durch andere Erpressungen gezwungen verkauften viele Besitzer ihre kostbarsten Kunstsachen eiligst, meistens an Engländer, welche sie heimlich fortschafften; so taten es die Fürsten Altieri und Aldobrandini, natürlich zu Spottpreisen. Und doch sollte die Not noch viel höher steigen! Der stupide und bigotte König von Neapel, Ferdinand I., liess sich von seiner fanatischen, klerikalen Umgebung dazu hinreissen, im Herbst 1798 einen Kriegszug gegen das republikanische Rom ad majorem dei gloriam anzuordnen. Wirklich wurde die Stadt von den neapolitanischen Truppen eingenommen, und nun begannen Orgien der Rache, bei denen römische Priester und Priesterfreunde, die aus ihren Verstecken sich wieder hervorwagten, eifrig mitwirkten. Dem Volke versprachen die neuen Befreier wie die vorigen goldene Berge; in der Tat aber wandten sie ihre kurze Herrschaft nur dazu an, die Magazine zu leeren, das Vieh wegzutreiben, die Landleute auszuplündern und die Städte zu verwüsten. Eine allgemeine Hungersnot drohte. So war man froh, als die Franzosen schon nach einem Monat verstärkt zurückkehrten. Aber auch diese zogen jetzt, wo sie enttäuscht und rachgierig wieder einmarschirten die schlimmsten Saiten auf, und die Phrasen von Freiheit und Brüderlichkeit konnten auch dem schwächsten Auge den wahren Sachverhalt nicht mehr verhüllen. Wegen der nichtigsten Denunziationen, die oft nur auf Privat-

rache beruhten, wurden Menschen in Massen in's Gefängnis geworfen und hingerichtet oder doch monatelang in Haft behalten, während zugleich Mord und Raub straflos hingiengen. Die französischen Kommissare selber plünderten und ruinirten Stadt und Land nach Gutdünken. Die Freiheit, die mit so prächtigen Worten angepriesen worden war, erwies sich als ein „Gemisch von Despotismus und Anarchie“.[3] In dieser Zeit wurde nun auch in Neapel die republikanische Propaganda siegreich: Ferdinand I. musste nach Sizilien fliehen und General Championnet organisirte die „parthenopeïsche Republik“. Auch dort wurde die Kunst nun aufs äusserste bedrängt, und besonders der mit Umsicht und Sorgfalt gepflegte Baum deutscher Kunst gänzlich entwurzelt. Die deutsche Kunstperiode Neapels, welche die Gebrüder Hackert und Tischbein repräsentirten, gieng zu Grabe. Philipp Hackert hätte als Hofmaler dem König nach Palermo folgen können: aber der Reichtum an eigenen und fremden Kunstwerken, den er besass, hielt ihn in Neapel zurück. Tischbein als Akademiedirektor musste natürlich dort bleiben. Schrecklichen Zeiten giengen sie entgegen. Kaum hatte sich der königliche Hof entfernt, so brach völlige Zügellosigkeit und Raubsucht in der Bevölkerung aus; die Lazzaroni, sonst die bewunderten Philosophen der Bedürfnislosigkeit und Behaglichkeit, wurden unter dem Eindruck der von fern her anstürmenden Umwälzung aller altgewohnten Schranken und Stützen zu einer wilden, tierisch rasenden Horde, der Geissel der Stadt; und in dem königlichen Palast Francavilla, den die Brüder Hackert bewohnten, zitterte man, dass Mord und Plünderung jeden Augenblick eindringen könnten. Endlich erschienen die Franzosen, und wurden nun als Beschützer von Sicherheit und Ordnung freudig begrüsst. Aber zu baldiger schlimmer Enttäuschung! Wenn die Eroberer auch der allgemeinen Zerstörung wehrten, so stellten sie doch selbst die härtesten Forderungen, und verhängten ausserdem eine systematische Verfolgung über alle, die als entschiedene Royalisten verdächtig waren. Zu ihnen

gehörten auch die Brüder Hackert und Tischbein, obgleich in ihnen sicherlich kein dynastischer Sinn für das Haus Bourbon lebte. Die blosse Tatsache, dass sie Hof- oder Staatsbeamte waren, genügte; dazu kam die Wohnung im königlichen Palast; dagegen half es nichts, dass Philipp Hackert versicherte, er sei ein Untertan des Königs von Preussen und keines andern. Viel kostbare Habe, königliche und eigne, musste Hackert opfern, um eine relative Sicherheit zu gewinnen. Doch seinem weltklugen, überlegen-praktischen Sinn gelang es endlich mit dem französischen General Rey in ein leidliches Verhältnis zu kommen. Aber freilich musste er sich zugleich sagen, dass er damit für die Zukunft seine Stellung in Neapel verscherzte; denn der Bourbone Ferdinand kannte keine Nachsicht für Personen, die sich irgendwie den Republikanern angenähert und das Martyrium für den Gesalbten Gottes vermieden hatten. So musste es Hackert ganz willkommen sein, als der französische General ihm schliesslich zu verstehen gab, das Beste für ihn als Ausländer würde unter den jetzigen Verhältnissen doch sein, das Land zu verlassen. Er nahm seinen Bruder und Tischbein unter seinen Schutz, und nach einer abenteuerreichen Seefahrt kam man endlich nach Livorno. Die Brüder Hackert liessen sich darauf in Florenz nieder, während Tischbein mit dem aus Rom gekommenen Hummel nach Deutschland zurückkehrte.[1])

Die wunderbaren Verwirrungen dieser wilden Zeit führten endlich dazu, dass russische Macht den päpstlichen Stuhl und den bourbonischen Thron wiederherstellten. Der zweite Coalitionskrieg führte im Frühling 1799 die Armee Suworow's nach Italien, und ihre Siege liessen die Schöpfungen des Revolutionsgeistes schnell wieder auseinanderfallen. Nach Neapel kehrten Ferdinand und seine rachsüchtige Gemahlin, die Habsburgerin Carolina, unter fürchterlichen Mordscenen und Gräueln aller Art zurück. Russische und neapolitanische Truppen stellten darauf im October die Priesterherrschaft in Rom her, wobei wiederum Gewalttat aller Art an der Tagesord-

nung war. Endlich hielt im Juli des Jahres 1800 der neue Papst, Pius VII., aus dem Hause Chiaramonti, der in Venedig unter österreichischem Schutz gewählt worden war, seinen Einzug, und man hoffte von diesem milden und würdigen Kirchenfürsten Ruhe und Gedeihen für das unglückliche Rom. Aber einerseits war Pius, wenn auch von den besten Absichten beseelt, doch nicht energisch genug, um die Rachsucht und Habgier der ihn umgebenden Camarilla im Zaum zu halten, andererseits war das Elend, welches die letzten drei Jahre hervorgebracht hatten, so gross, dass es nicht schnell gehoben werden konnte. Auch war der tüchtige Cardinal Consalvi, welcher Staatssekretär wurde und das Konkordat mit Frankreich abschloss, mehr darauf bedacht das äussere politische Ansehen der Kurie wieder zu heben und zu diesem Zweck fiskalisch geschickt und streng zu operiren, als das Elend der Bevölkerung durch eine humane und fürsorgliche Regierungsweise zu mildern. So steigerte sich, besonders unter dem Einfluss der schlimmen Missernte von 1802, die Not in Stadt und Land zu grauenerregender Höhe. Zu dem schon lange herrschenden Geldmangel kam nun auch der Mangel der einfachen Naturgaben, an welche die Existenz der genügsamen Römer und Campagnolen gebunden ist. Der Hungertyphus brach mit fürchterlicher Gewalt aus, und die Sterblichkeit wurde eine so masslose, dass man ernstlich mit dem Gedanken rechnete, die Umgegend von Rom könne tatsächlich sich entvölkern und veröden. Begeisterte Bewunderer des Römertums „sagten sich mit Schaudern, dies Volk könne aussterben und der Name Römer hätte auf Erden keinen Repräsentanten mehr“.[5]) Wenn selbst ein Zoëga froh war, wenn er für sich und seine Familie eine genügende Quantität Brod „aus Mais, Bohnen und zur Erhöhung des Gewichts aus Sand gebacken“ erhielt, so kann man sich nicht wundern, dass man auf den römischen Strassen allmorgendlich Verhungerte fand und dass die Bevölkerung ganzer Ortschaften im Gebirge langsam hinsiechte und hinschwand.

In solchen Zeiten, wie wir sie eben geschildert, von Kunstpflege zu reden, scheint fast ein übler Scherz. Und doch konnte die Kunst auf diesem ihr geweihten Boden auch in diesen Bedrängnissen nicht ersterben. Freilich der grosse Canova hatte schon 1798 missmutig der Stadt den Rücken gekehrt, und war nach seiner venezianischen Heimat gezogen. Genötigt dazu war gerade er am wenigsten; denn die französischen „Befreier" behandelten ihn mit ausgesuchter Rücksicht; den Ton dazu hatte schon General Buonaparte angegeben, als er nach der Besetzung Venedigs dem Künstler zugesichert hatte, die bisher von der Republik ihm gezahlte Pension auch fernerhin zu gewähren. „Die französische Nation legt grosses Gewicht auf die hohen Talente, welche Euch auszeichnen", hatte er geschrieben.[5]) Vermutlich dachte der Eroberer schon damals daran, sich durch den Meissel des berühmten Bildhauers verewigen zu lassen. Aber wie schon gesagt, Canova liess sich durch kein Entgegenkommen von französischer Seite in Rom halten, und brachte die folgenden Jahre im Venezianischen zu. In dieser Zeit unternahm er mit dem Senator Rezzonico eine Reise nach Deutschland, wo er überall in München, Dresden, Berlin auf's ehrenvollste empfangen wurde. In der österreichen Hauptstadt, welche seinen Theseus schon besass, dachte man ihn ganz zu fesseln, was um so leichter schien, als Venedig eben mit der österreichischen Monarchie vereinigt worden war. Allein Canova gieng darauf nicht ein; doch übernahm er damals für Wien eines seiner schönsten Werke, das Grabmal der Erzherzogin Maria Christina, auszuführen. Zugleich steigerte er seinen Ruf in dieser Zeit bedeutend durch ein ganz anderes leidenschaftliches Werk, den rasenden Herkules, der den Lichas in den Abgrund schleudert, eine mächtige Schöpfung, mit der er Zeugnis ablegte, dass er auch das Kräftige und Gewaltige leisten konnte, wenn man freilich auch die Anstrengung, die es ihm gekostet, der Gruppe allzusehr anmerkt.[7]) Unter den grössten Ehrenbezeugungen kehrte Canova nach dem Einzug Pius VII. nach Rom

zurück, und erfuhr hier die — künstlerisch betrachtet — höchste Auszeichnung seines Lebens: der Papst bestimmte, dass die eben vollendete Statue des Perseus auf das Postament des von den Franzosen geraubten Apoll von Belvedere aufgestellt werde. Eine uns kaum begreifliche Ueberschätzung einer Arbeit, die in ihrer geleckten Glätte nicht zu den besten Canova's gehört; immerhin noch begreiflicher als die jetzige Anordnung, welche dem Perseus seinen Platz neben den längst zurückgekehrten weltberühmten Werken des Belvedere angewiesen hat. Bald darauf meisselte Canova auch die beiden Faustkämpfer, welche gleichfalls die Ehre der Aufstellung im Belvedere erhielten, aber zweifellos gegenüber dem Herkules einen Rückschritt in der Lebendigkeit der Bewegungen darstellen. Auch diese Werke fanden jedoch den höchsten Beifall; besonders auch in Paris, wo der eine der Kämpfer ausgestellt wurde und sich das Lob errang, dass Italien, reich durch seine alten Kunstschätze und seinen glücklichen Himmel, allen Ländern Musterstücke der bildenden Kunst schenke.[8]) Ja trotz aller Beraubungen, die man selber an Rom verübt hatte, legte man in Frankreich doch der römischen Kunstatmosphäre soviel fördernde Kraft bei, dass der Erste Konsul der römischen Académie de France seine besondere Fürsorge zuwandte und im Jahre 1801 durch Erwerbung der prächtigen Villa Medici als Wohnstätte ihr einen neuen Aufschwung gab. Freilich hatten die Italiener keinen Maler, der sich an Ruhm mit Canova vergleichen konnte; aber Landi und Camuccini galten doch viel, und gerade jetzt tauchte ein neuer Meister auf, der zwar uns nicht viel mehr wert dünkt als jene, aber damals doch das Ansehen der römischen Malerschule hob, Pietro Benvenuti aus Arezzo. Er war Historienmaler, sowohl mit antiken wie mit biblischen Stoffen beschäftigt, die er alle in der gleichen manierirten, aber effektvollen Weise behandelte.

Unter den deutschen Künstlern waren die Historienmaler fast ganz aus Rom verschwunden. Wächter hatte bald nach Carstens Tode die Stadt verlassen; nicht lange

darauf folgte Bury. Dagegen blieb die Landschaftsmalerei auch in dieser traurigen Zeit lebendig. Koch und Reinhart erreichten erst jetzt ihre volle Höhe und überwanden siegreich die Tradition Hackert's. Sie erhoben sich bis zum Grossartigen, wie z. B. das herrliche Blatt Reinhart's beweist, welches Elias in der Wüste darstellt. In tiefer Felskluft, aus deren Ritzen einige prachtvolle Bäume emporstreben, harrt der weltentrückte Prophet, und obgleich seine Figur nur als Staffage dienen soll, empfindet man in ihr doch etwas Geheimnissvoll-Erhabenes, das von der Umgebung auf ihn sich hinüberzuweben scheint, und aus der Bewegung, mit welcher er sich dem in pfeilschnellem Fluge herankommenden Raben entgegenwendet, spricht ein staunendes Bewusstsein der wunderbaren Hilfe, die ihm zu teil wird. Von dem hohen Stande der deutschen Landschaftskunst zeugte am meisten damals ein Unternehmen, zu welchem sich Reinhart trotz der ungünstigen Zeiten in Gemeinschaft mit zwei Genossen, die vor Kurzem Rom verlassen hatten, entschloss: dem uns schon bekannten Albert Dies und einem schon älteren Sachsen, Mechau, der mehrmals sich längere Zeit in Rom aufgehalten hatte. Der Nürnberger Kunstverleger Frauenholz übernahm die „Malerisch radirten Prospekte", welche 1799 erschienen.[9]) Die ganze Umgebung Roms zieht hier vor unsern Augen vorüber, jedoch so, dass aus jedem charakteristischen Gebiet meist nur ein Punkt herausgegriffen ist, der dann in verschiedenster Ansicht und Beleuchtung gezeigt wird. So werden Nemi, Tivoli, Subiaco, Cività Castellana uns ganz und gar bekannt und vertraut, während aus der nächsten Umgebung Roms nur wenige Ansichten ausgewählt sind. Am wenigsten ist es Dies gelungen, den eigentümlichen Zauber dieser Landschaften und Ruinen stimmungsvoll wiederzugeben; seine Bilder haben meist etwas Trockenes und Nüchternes. Auch bei Mechau ist das öfters der Fall; doch weiss er dem Baumschlag wahre Lebendigkeit zu verleihen, so dass die Ansichten, wo dieser überwiegt, uns mehr ansprechen, wie z. B. die Darstellung der

Osteria unter dem Monte Testaccio. Aber die Wirkung des Erhabenen erreichen nur Reinhart's Darstellungen. In ihnen lebt ebenso sehr Grösse der Auffassung wie Sicherheit und Kraft der Zeichnung; er kommt in diesen Eigenschaften bisweilen Piranesi gleich und er übertrifft ihn an Naturwahrheit. In einzelnen Stücken ist es tatsächlich staunenswert, wie er die malerischen Punkte ausfindig gemacht hat. So ist das Kolosseum ja öfters in der buschumrankten, trümmerhaften Wildheit, in der es damals lag, dargestellt worden; aber Ansichten, wie sie Reinhart den quadergefügten Bogen der Aussenmauer im Querschnitt abgewonnen hat, sind mir sonst nie zu Gesicht gekommen. Was hat er aus dem plumpen „Grabmal der Horatier und Curiatier" in Albano zu machen gewusst! Und wie unerschöpflich reich erscheint die Villa Borghese auf dem Blatt, welches sich um den Sarkophag mit der liegenden Frauengestalt gruppirt. Weder Franzosen noch Engländer noch Italiener konnten sich in dieser Kunst der Landschaftsdarstellung mit Reinhart messen, so wenig wie in der historischen Composition mit Carstens! Auch was Gmelin in Landschaftszeichnungen und Stichen damals förderte, reichte an Reinhart nicht heran, war aber nicht ohne Verdienst, wie besonders die Aufnahmen der Cascaden von Tivoli beweisen; 1802 widmete Gmelin Goethe „Erstlinge nach klassischen Autoren", besonders nach Claude Lorrain.

Die deutsche Bildhauerkunst war zu dieser Zeit in Rom fast ausgestorben. Aber es wäre töricht, wenn man die Gestalt Thorwaldsen's, welche eben damals sich aufzurichten begann, von der Gemeinschaft der deutschen Künstler absondern wollte. Nicht etwa, weil auch der Däne germanischer Race angehört, ist Thorwaldsen dem deutschen Kunstkreise zuzurechnen, sondern weil Dänemark damals überhaupt in engster geistiger Beziehung zu Deutschland stand, wie die Geschichte der zeitgenössischen Litteratur es erweist, und weil gerade Thorwaldsen sich in Rom auf's engste an die Deutschen angeschlossen und ganz und gar mit ihnen gelebt hat.

Eine merkwürdige Tatsache aber ist es, dass die beiden bedeutendsten Künstler der Zeit, der Bildhauer wie der Maler, aus dem fernen nordischen Meeresreiche stammten.[10])

Als ein Siebenundzwanziger, aber noch völlig unentwickelt in seinem künstlerischen Können wie unfertig in seiner Bildung, war der dänische Bildhauer 1797 nach Rom gekommen. An seinen Landsmann Zoëga gewiesen, war er von diesem freundlich aufgenommen worden, hatte aber bald durch seine mangelhafte Vorbereitung dessen unwilliges Staunen erregt. Es hätte keinen Sinn, schrieb der leicht missmutig gestimmte Gelehrte, so unwissende Leute nach Rom zu schicken. Nun — Thorwaldsen bewies das Gegenteil. Freilich arbeitete er in den ersten Jahren fast nichts eigenes, sondern versenkte sich nur in das, was Rom ihm offenbarte. Nicht mit dem Forschen des Gelehrten, sondern mit dem Auge des Künstlers durchdrang er die Werke des Altertums wie die grossen Schöpfungen der Neuzeit. Auch Carstens, den er noch persönlich kennen lernen durfte, wurde in seinen Zeichnungen auf's genauste studirt. Diese stille receptive Arbeit des Künstlers aber, die nach Aussen keine Früchte trug, konnte von der Aussenwelt natürlich nicht gewürdigt werden. Die Meinung, dass Thorwaldsen ganz begabt, aber träg und indolent sei, kam in den römischen Kunstkreisen auf und übertrug sich auch nach Kopenhagen. Er hatte freilich schon 1798 die Erstlinge seiner Arbeit, Bacchus und Ariadne, nach der Heimat geschickt. Dann aber blieben mehrere Jahre die Sendungen aus, und da die dänische Akademie auch in der traurigen Zerrüttung der römischen Verhältnisse, welche Thorwaldsen seinem Gönner Abilgaard schilderte, keinen Entschuldigungsgrund für seine Untätigkeit finden konnte, so wurde es sehr fraglich, ob überhaupt das Stipendium ihm noch länger bewilligt werden solle. Und doch lagen die Verhältnisse so, dass als Thorwaldsen endlich 1801 einen grösseren Entwurf, den siegreichen „Jason“ im Thonmodell vollendet hatte, er nicht die mindeste Aussicht hatte, ihn in Marmor ausführen zu können, ja dass er

sogar nicht die Mittel hatte, ihn auch nur in Gips zu formen! Ueberdrüssig und unzufrieden damit zerstörte er endlich selbst das Modell, um die Arbeit von Neuem nach reiferen Ansichten auszuführen. Diese zweite Darstellung des Jason gab dann endlich den Anstoss, dass sich das Urteil über Thorwaldsen änderte. Der Engländer Hope (eigentlich führte er den holländischen Namen van der Hoop) erkannte in diesem Entwurf die Schaffenskraft des dänischen Künstlers, bestellte die Ausführung in Marmor und richtete die allgemeine Aufmerksamkeit auf Thorwaldsen's Atelier, das seitdem ein Hauptpunkt des öffentlichen Interesses in Rom wurde. Bald erhoben sich nun auch die Stimmen, welche den Schöpfer des Jason über Canova stellten, wenn es auch noch lange dauerte, bis sie durchdrangen. Günstig aber war es für Thorwaldsen, dass gerade damals wieder eine mehrjährige Periode reichen Kunstlebens, die letzte des klassizistischen Zeitalters in Rom, begann, während deren sein Genius freie Bahn fand, sich zu entfalten und auszuleben.

In der schweren Zeit, welche wir bisher betrachtet haben, hatte im Allgemeinen die Kunstforschung sich besser zu behaupten verstanden als das Kunstschaffen. Sie war ja auch nicht so wie jene von der Gunst des Augenblicks abhängig; ihre Diener und Pfleger waren meist doch einigermassen gegen die Stürme des Schicksals gesichert. Nur der treue Verehrer von Mengs, Marchese Azara, verliess Rom in dieser Zeit; er wurde im Jahr 1800 spanischer Gesandter in Paris. Die nordischen Gelehrten schafften rüstig weiter; Zoëga musste freilich seine grosse Arbeit über die Obelisken drei Jahre lang liegen lassen, da die Verhältnisse dem Erscheinen zu ungünstig waren; nach dem Einzuge Pius' VII. konnte dann endlich unter dessen Schutz das von seinem Vorgänger veranlasste Werk erscheinen. Fernow arbeitete rüstig weiter, um, wie Zoëga schrieb, „Philosophie und schöne Künste recht in einander zu kneten", womit er sich allmählich aber doch die Achtung des anfangs misstrauischen Antiquitätenforschers errungen hatte. Und an der Wende des Jahr-

hunderts kam ein deutscher Künstler nach Rom, der sich zugleich der Altertumsforschung zuwandte und später durch das grosse Unternehmen der „Beschreibung Roms“ sich verdient machte, Ernst Platner. Von den Italienern kennen wir schon den unendlich rührigen, aber kritiklosen Fea; ihm war die französische Okkupation besonders ungünstig gewesen, mehrere Monate hatte er im Gefängnis gelegen. Desto grösseren Glückswechsel brachte ihm die Wiederherstellung der päpstlichen Herrschaft. Pius VII. ernannte ihn 1801 zum Oberaufseher der römischen Altertümer, womit ihm freilich eine Verantwortlichkeit auferlegt wurde, der er nicht gewachsen war.

Eine ächt römische, zwischen Wissenschaft, Kunst und blossem Amüsement hin- und herschwankende Publikation waren die „malerischen Tagereisen“ (giornate pittoriche), welche Uggeri seit dem Jahr 1800 herausgab.[11]) Wie so manche Werke, die wir schon kennen gelernt, waren auch sie der „egregia pittrice Angelica Kauffmann“ gewidmet. Sie hatte an ihnen aber einen grösseren Anteil als den konventionellen, den eine Widmung oft nur ausspricht. Der Herausgeber bekennt in der Vorrede, sie habe den Plan des Werkes mit ihm geprüft und gebilligt; sie habe ihn ermutigt, stets fortzuarbeiten, und nicht zufrieden ihn mit ihrer Einsicht und ihrem Rat zu unterstützen, habe sie sogar ... doch er wolle nicht ihre Bescheidenheit verletzen, welche ihren Talenten soviel Wert noch hinzufüge, bricht er mit galanter Wendung ab. Man darf daraus wohl schliessen, dass Angelika das Werk auch materiell gefördert hatte. Uebrigens ist in den vier ersten Bänden von den „Tagereisen“ noch nichts zu bemerken. Diese Bände geben eine Uebersicht wichtiger Monumente in Rom, von technischen Abbildungen begleitet; sie besprechen ausführlich die Stilarten der antiken Baukunst und in's Detail eingehend Ornamentik und Dekoration der Alten; sehr sorgfältige Zeichnungen nach den Titusthermen, der Villa Negroni und ähnlichen Monumenten sind diesem letzteren Abschnitt (im dritten Bande) beigegeben. Die eigent-

lichen „Giornate“ sollten dann noch zwei Bände umfassen, weiteten sich aber zu einer grossen Serie aus. Die Tagestouren sind nicht ohne Geschmack angeordnet; so führt uns eine rings um die Stadtmauern, zeigt die Thore und ihre nächste Umgebung; die Bilder sind in Aquarell oder mit „Bister“ ausgeführt. Das Werk errang sich viel Beliebtheit und ist später auch in einfacherer Form, mit Umrisszeichnungen und mit französischem Text erschienen.

Alles aber, was in dieser Art in Rom gearbeitet wurde, hielt keinen Vergleich aus mit dem, was eben damals in Deutschland als bedeutendste und bleibendste Frucht der Romverehrung und Rompilgerschaft an's Licht trat. Von 1798—1800 liess Goethe seine „Propyläen“ erscheinen, in denen er endlich nach langem Harren und Reifenlassen sich zur Ernte der Aussaat seiner italienischen Reise anschickte. Wir wissen schon, dass er vorher die Absicht gehegt hatte, nochmals nach Rom zu reisen, und dass er, da die Verhältnisse ihm das verboten, wenigstens den Kunstfreund dorthin sandte, der dann 1797 mit einem überreichen Material von Aufzeichnungen, Beschreibungen, Verzeichnissen nach Deutschland zurückkehrte. Eine systematische Durchforschung der Römer und Florentiner Kunstwelt, wie sie bis dahin noch nicht unternommen war, setzte ihn nun in den Stand mit weit grösserer historischer Einsicht und Objektivität zu urteilen als es Goethe auf seiner Reise vermocht hatte, und so brachte er zu dessen auf Theorie und Naturkunde gegründeter Kunstbeurteilung ein drittes hochwichtiges Element, das geschichtliche, hinzu. Alle diese über das Niveau der Zeit weit sich erhebenden Erkenntnisse, eine auf Kantischer Grundlage mit feinstem Verständnis und vollster Sachkenntnis aufgebaute Theorie, ein geistiger Aufbau der Natur nach ihren inneren, von der damaligen Wissenschaft noch nicht erkannten Bildungsgesetzen, welche sich auch der Künstler zu eigen machen sollte, eine historische Einsicht in die stufenweise Entwicklung der Renaissancekunst, wie sie damals kaum irgend Jemand besass, vereinigten sich, um ein

Ganzes hervorzubringen, das leider Stückwerk bleiben sollte, weil das Publikum noch allzuweit mit seinem Bildungsstand hinter den Anforderungen der Herausgeber zurückblieb. Aber auch was tatsächlich in den drei Bänden uns vorliegt, ist vom höchsten Reichtum und Wert. Die „Einleitung" enthielt eine hochgestimmte und doch nicht schwärmerisch überfliegende Darstellung der Aufgabe und Tätigkeit des Künstlers, verbunden mit einer bescheidenen, aber festen Bestimmung des Gewinns, welchen ihm die Hülfe der Theorie und Geschichte eintragen könne. In dem Dialog über „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" gab Goethe in harmlosem Geplauder tiefe Aufschlüsse über das Hauptproblem der Kunst, das Verhältniss von Naturwirklichkeit und idealer Freiheit des Kunstwerks. In der Briefnovelle „Der Sammler und die Seinigen" gab er speziell dem Maler eine scharfsinnige Uebersicht der wichtigsten Gesichtspunkte, nach denen seine Kunst betrieben werden könne und durch welche die einzelnen Stilrichtungen in ihr bestimmt würden. Der gemeinschaftlich mit Meyer verfasste Aufsatz „Über die Gegenstände der bildenden Kunst" sprach mit feinstem Verständnis über die eigentümliche Wirkung der bildenden Kunst auf den Beschauer und über die Bedingungen dieser Wirkung, welche in den zu wählenden Stoffen lägen; wem diese Ausführungen vielleicht zu streng und engherzig scheinen mochten, der musste doch zugestehen, dass diese Strenge nur aus rein künstlerischen Erwägungen floss und keine von Aussen kommende Beeinträchtigung der Kunst zuliess. Die historische Betrachtung endlich fand in Meyer's Aufsätzen über Masaccio, Rafael, Giulio Romano eine Behandlung, welche weit über den damaligen Stand der neueren Kunstgeschichte, wenn man überhaupt von einer solchen schon reden konnte, hinausgieng. Ob diese Arbeiten in Rom noch bedeutenden Einfluss geübt, lässt sich bezweifeln; denn nur wenige von Goethe's Kunstfreunden weilten noch dort; aber der Einfluss, den sie anderwärts übten, war eine Mitteilung römischen Geistes, denn durchweg aus der Stimmung, der Empfindung des

römischen Aufenthaltes waren diese Kunstbetrachtungen hervorgegangen; nur die schärfere verstandesmässige Formulirung war ihnen in der Zwischenzeit durch Kant's „Urteilskraft" gegeben worden. Und — so ungünstig diesen Anschauungen sich schon damals die Zeitstimmung unter dem Einfluss des „sternbaldisirenden und klosterbrudrisirenden Unwesens" der Romantiker zu gestalten schien, trotzdem bildete sich gerade in Rom noch einmal ein Kreis klassisch gerichteter Künstler und Kunstverehrer, geschaart um einen der nächsten und verständnisvollsten Freunde Goethe's, um Wilhelm von Humboldt.

Neunter Abschnitt.

Die letzte Periode klassischer Kunstübung unter dem Einfluss Wilhelm von Humboldt's.

Bisher hatten die preussischen Ministerresidenten in Rom keine hervorragende Stellung eingenommen. Entsprechend den geringfügigen Interessen, welche dem römischen Stuhl und dem fernen protestantischen Königreich gemeinsam waren, hatte man auch die amtliche Vertretung nicht in die Hände von Diplomaten gelegt, welche durch Alter oder Rang besondere Ansprüche zu stellen hatten, und neben den Vertretern der alten katholischen Mächte trat der preussiche bescheiden zurück. Jetzt nachdem durch die polnischen Teilungen und die Umwälzungen in Deutschland grosse katholische Territorien an Preussen gefallen waren, gewann auch die römische Gesandtschaft an Wichtigkeit, und wurde einem Mann anvertraut, der zwar in der Diplomatie noch Neuling war, in anderer Hinsicht aber schon solches Ansehen genoss, dass es als ein glück-

licher Erfolg betrachtet wurde, ihn überhaupt wieder in den Staatsdienst zu ziehen. Humboldt hatte durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Paris, durch ausgedehnte Reisen in Spanien sich eine eindringende Kenntnis katholischer Länder verschafft, so dass er auch in Italien, sowie er es betrat, sich leicht heimisch fühlen konnte. Er besass aber auch besondere Eigenschaften und Vorbedingungen, welche ihn geeignet machten, in dem Kunstleben Roms eine hochbedeutende Rolle zu spielen. Ganz und gar von den ästhetischen Interessen und dem ästhetischen Feingefühl seiner Zeit durchdrungen, hatte Humboldt in engem Verkehr mit Goethe und Schiller seine Einsicht und sein Urteil in Kunstfragen geschärft und vertieft, und durch seine Schrift über „Hermann und Dorothea" sich als den erwiesen, der nächst Schiller am meisten Goethe's Schaffen verstand und würdigte. Seine Reise hatte ihm dann durch sorgfältiges Studium der Gallerieen von Paris und Madrid eine kunsthistorische Kenntnis verschafft, wie sie damals sehr selten war. Zu dem kamen nun die reichen gesellschaftlichen Gaben und eine bei aller Vornehmheit und Gemessenheit doch wirklich humane und liberale Gesinnung, welche ihm erlaubten sein Haus zu einem Mittelpunkt der Geselligkeit zu machen und die verschiedensten Elemente, die sonst vielleicht sich abstiessen, durch seine taktvolle und versöhnende Autorität zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen. Hiezu wirkte in glücklichster Weise auch die Persönlichkeit seiner Gemahlin, Caroline geb. von Dacheröden, mit, welche eine aussergewöhnliche Bildung und Lebendigkeit des Geistes mit einer nie versagenden weiblichen Anziehungskraft verband.[1]) Kein Wunder, dass Humboldt's Gesandtschaftshotel in der Via Gregoriana von Angehörigen aller Nationen und Stände aufgesucht wurde, und dass besonders die Künstler sich dort in einem beglückenden Zauberschloss wähnten. Wie sehr gerade das künstlerische Interesse und die Förderung der Kunst an dem nordischen Gelehrten und Staatsmann geschätzt wurde, bewies seine Aufnahme als Ehrenmit-

glied der Academia San Luca, welche 1805 erfolgte. Humboldt antwortete darauf mit einem Dankbrief, welcher das vollendetste Zeugnis der liebenswürdigen Formen ist, über welche er in so seltenem Mass verfügte. Den italienisch geschriebenen Brief zu übersetzen ist kaum möglich, weil die gesteigerten Ausdrücke der Höflichkeit und der Dankbarkeit, welche in Italien das Kennzeichen des guten Tones sind, im Deutschen übertrieben klingen würden. [2])

Mit wie tiefer Empfindung und gesättigtem Glücksgefühl Humboldt das Gesammtbild Roms in seiner historischen Grösse auffasste, wird auf's Ergreifendste durch jenes gedankenschwere, von fast religiöser Feierlichkeit erfüllte Gedicht offenbart, in dessen schweren Oktaven selbst etwas von der majestätischen Grösse der Ruinen Roms zu leben scheint. [3])

Stets an Alba's hehrem Scheitel hängen
Möchte zauberisch gespannt der Blick,
Wo einst Latium mit Festgesängen
Flehte von dem Donn'rer Sieg und Glück,
Zu Soracte's lichten Höh'n sich drängen,
Kehren über Tibur's Hain zurück;
All die tiefen, schweifenden Verlangen
Halten in dem engen Raum gefangen....

Oft sah ich von Aventinus' Spitze
Wo sich engt der Pfad von Ostia her,
Tiber unter Cacus altem Sitze
Hin Dich rollen zum Tyrrhenermeer.
Wie geschmelzt an Hohenofens Hitze
Erz sich wälzet, langsam trüb und schwer,
Rollst Du ernst und feierlich die Wellen,
Die das Herz mit tiefer Wehmut schwellen....

So viel Saiten tief im Busen schwingen,
Wenn der Welten Einklang rührt das Herz;
So viel Töne allgewaltig dringen
Auf von diesem Boden himmelwärts.
Grabestrümmer, öd und wüst, durchklingen
Bang die Brust mit sehnsuchtsvollem Schmerz.
Grösse ruht auf Mauern und Gefilden;
Schönheit flammt aus himmlischen Gebilden.

Wer so in den Trümmern zu lesen und aus ihnen die hier gleichsam zu Stein gewordenen Ideen der Weltgeschichte zu befreien wusste, den musste der elende Zustand der Gegenwart gleichgiltig lassen. Wir finden nicht, dass Humboldt durch das traurige Loos von Stadt und Land, welches manche andere Besucher damals so tief erschütterte, in seiner Versenkung in die Grösse Roms gestört worden wäre. Ja er bekannte sogar: „Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr werth ist, als dies ganze Geschlecht". [4]) Darin hätte Goethe vielleicht mit ihm übereinstimmen können; aber trotzdem war seine Art, Rom aufzufassen von der Humboldt's so verschieden wie seine Naturbegeisterung von Humboldt's historischem Sinn. Er hatte Rom und seine Umgebung mit Naivetät betrachtet, als eine Stätte unerschöpflichen Reichtums, trotz aller menschlichen Vernachlässigung; Humboldt sah in ihm ein ungeheures Trümmerfeld. Goethe war mit quellender, überschwellender Freude erfüllt worden, Humboldt dagegen empfand von Anfang an die „heroisch-elegische Stimmung", welche Goethe erst unter dem Schmerz des Abschieds überkam. Und so fand sich der Dichter in Rom zum frischesten Schaffen angeregt und belebt, um den Grossen nachzueifern, deren Werke auch im Verfall noch gross geblieben seien; der Denker und Forscher fühlte angesichts des gewaltigen Eindrucks der Vergänglichkeit menschliches Arbeiten und Schaffen als wertlos; kein grösseres Werk gelangte in Rom zur Ausführung, ja auch nur zu bestimmtem Entwurf; wie in einen träumerischen Schlummer des Genusses, selbst genussvollen Schmerzes versenkte ihn die ewige Stadt.

Aber nur für sein persönlichstes inneres Leben gilt das; seine Rührigkeit nach Aussen, in Beziehung zu den Menschen seiner Umgebung, litt nicht darunter; Verständnis und Förderung fanden sie bei ihm von Jahr zu Jahr in immer reicherem Mass. Was die Künstler angeht, so waren es besonders drei, die er hochschätzte und

denen er ein wahrhaft fürsorgender Freund war: Thorwaldsen als Bildhauer, Schick als Geschichtsmaler und Reinhart als Landschaftsmaler.[5]) In Thorwaldsen's eben die Aufmerksamkeit erregender Iason-Statue fand er mit Recht „eine überaus kräftige und harmonische Gestalt“ und eine Behandlung des heroischen Charakters, welche ganz im antiken Sinne“ eine sehr glückliche Mitte zwischen der gewöhnlichen Natur und der eigentlichen Göttergestalt halte.[6]) Auch Humboldt's Gattin schätzte den Künstler hoch, von dem sie ihre Büste in Marmor ausführen liess. Friederike Brun aber, die nordische Kunstfreundin, durch die gemeinsame Heimat dem Künstler noch besonders verbunden, feierte die Anerkennung des Iason mit einem Fest, welchem auch die Humboldt's und als vornehmster Gast der Erbprinz von Mecklenburg, Bruder der Königin Louise, beiwohnte. In einem römischen Garten, „wo Lorbeer, Oelbaum und Myrte zu jedes Verdienstes Krone immer grünen, wo die Goldfrucht der Unsterblichkeit blühend reift und die Frühlingshore ihr Blütenhorn um uns ausschüttet“, wurde das Fest begangen. Die Tochter der Gastgeberin, noch fast ein Kind, aber durch die Grazie ihres Wesens schon allgemein bewundert, drückte inmitten eines pantomimischen Tanzes unvermutet den Lorbeerkranz auf das Haupt des Künstlers, der tief bewegt ausrief: „Er lastet auf meiner Stirn“. So bekräftigte Thorwaldsen hier in der Wirklichkeit die Empfindung von Goethe's Tasso, den er doch nicht kannte, und noch in späten Jahren gestand der mit Ehren überschüttete Meister, nichts habe ihn je so ergriffen als dieser erste ihm gespendete Kranz.[7]) Er suchte nun auch in den nächsten Jahren durch eifriges Schaffen sich seiner würdig zu erweisen. An die Stelle der langsamen, stillen Vorbereitung trat nun eine heftige, sich nicht genugtuende Produktivität. Sie begründete auch schnell den Ruhm des Künstlers, der besonders im Reliefstyl von allen Kennern bald das Zeugnis erhielt, die reine Grösse der griechischen Vorbilder wieder erreicht und das erfüllt zu haben, wonach

seit mehr als einem Menschenalter die Sehnsucht der klassisch-begeisterten Welt sich richtete. Sehr schön schrieb Frau von Humboldt über Thorwaldsen, er sei tief in den Geist der grossen alten Kunstwerke eingegangen, suche sie aber nicht servil nachzuahmen, sondern eigne Gestalten hervorzurufen, die die Frucht des Schönen seien, das er sich angeeignet. [8]) Nicht viele Jahre mehr sollten vergehen, bis der Künstler von der Stadt den Auftrag erhielt, zum Ruhme Napoleon's das grosse Reliefwerk des Alexanderzugs auszuführen. [9]) Von den zahlreichen Einzelstatuen, welche er in dieser Zeit entwarf, wurde besonders der zarte, aber doch nicht weichliche „Adonis" im Auftrage des Kronprinzen Ludwig von Bayern unter allgemeinem Beifall ausgeführt. Ursprünglich hatte der Künstler seinen „Mars", der den Siegeslorbeer bringt, für den Kronprinzen arbeiten sollen; schliesslich aber hatte der Besteller den Adonis vorgezogen. Den Ruhm Canova's konnte Thorwaldsen bei der grossen römischen Welt freilich noch nicht erreichen, wozu viel die französische Protektion, auch die persönliche Napoleon's beitrug.

Canova selbst konnte eifersüchtiger Verkleinerung Thorwaldsen's nicht beschuldigt werden; er war dafür zu sehr der vornehme Überlegene; offen erkannte er von dem Iason an, er sei in einem neuen und grossartigen Styl gearbeitet. Gerade jetzt gelangte der italienische Künstler zum Zenith seines Ruhms; er wurde nach Paris berufen, und durfte dort den Ersten Consul modelliren. Die Büste Napoleon's, jetzt im Palazzo Pitti, ist jedenfalls eines der vortrefflichsten Werke des Künstlers; sie ist treu in der Wiedergabe der Hauptzüge und doch hochidealisirt, vor Allem aber von einem Hauch welthistorischer Grösse beseelt, welcher die einzigartige Kraft des Mannes noch mehr vorausahnte als erkannte. Nicht den gleichen Eindruck empfängt man von der grossen Kolossalstatue Napoleon's, welche Canova bald darauf in heroischer Nacktheit [10]) ausführte und die jetzt in Mailand aufgestellt ist. Das Grossartige in dieser Statue scheint gequält und inhaltsleer, ähnlich wie in dem Pompejus-Koloss

im Palazzo Spada, und kaum irgendwo lässt sich so deutlich als hier erkennen, wie Canova, der gefeierte Erneuerer der antiken Kunst, doch nur ihre geringeren Werke erreichte. Nachdem der Künstler in Paris die höchsten Ehren genossen und besonders auch mit David gegenseitige Höflichkeiten ausgesuchtester Art gewechselt hatte, kehrte er nach Rom zurück, wo ihn neue Ehren erwarteten: vor Allem die Ernennung zum „Inspektor der schönen Künste" d. h. zum obersten Chef aller Kunstsammlungen sowie der Akademie von San Luca, und zugleich zum obersten Schiedsrichter in allen Fragen bei Auffindung, bei Verkauf und Ausfuhr von Kunstwerken. Es war eine Würde und ein Amt, die eher wohl einem Kunstforscher als einem Bildhauer geziemt hätte, aber der grenzenlose Stolz der Römer auf ihren berühmten Bürger bewog Pius VII. sie Canova zu übertragen. Der Cardinal Doria, welcher die päpstliche Entschliessung kundgab, erhob sich zu der wundervollen Anerkennungsphrase, dass S. Heiligkeit damit dem Künstler nur das zu Teil werden liessen, was Leo X. dem Rafael erwiesen habe.[11]) Canova aber lieferte unter all diesem Weihrauchwirbel ein schönes Zeugnis der einfachen, menschlichen Empfindung, die er sich bewahrt hatte; er erinnerte sich des Mannes, der ihm zuerst den Weg zum Ruhm eröffnet, des Kupferstechers Volpato, der ihm das Denkmal Clemens XIV. zugewiesen hatte, und er setzte dem längst von ihm überholten Gönner, der 1803 gestorben war, das Grabmal in der Vorhalle von Santi Apostoli, wo auch sein Jugendwerk aufgestellt ist; die einfache Darstellung der Freundschaft, welche den Todten beweint, ist ungesucht und rein empfunden, das Porträt charakteristisch und wahr Etwa um dieselbe Zeit aber schuf Canova auch das Meisterstück seiner raffinirten Technik und Formenschwelgerei, die liegende Porträtstatue der Fürstin Pauline Bonaparte-Borghese als siegreiche Venus gedacht. Wie er es in der Napoleonstatue gewagt hatte, den modernen Mann in die antike, heroische Auffassung zurückzuversetzen, so hier das moderne Weib in die antik-mytho-

logische Vorstellung. Beide Werke bezeichnen den Höhepunkt des künstlichen, gewaltsamen Antikisirens, im Gegensatz zu dem organischen und innerlich wahren Erarbeiten und „Durchproben" der antiken Kunst durch Thorwaldsen.

Von andern Bildhauern der Zeit sind besonders Rauch und Friedrich Tieck zu nennen, welche beide in jenen Jahren ihre hohe Schule in Rom durchmachten, wenn auch unter sehr verschiedenen Vorbedingungen. Tieck (1776 geboren) war schon ein angesehener Künstler, der in Paris mehrere Jahre gearbeitet und den grand prix gewonnen hatte. Er war dort mit Humboldt's bekannt worden, hatte später in Weimar mit Goethe verkehrt, auch eine Büste von ihm entworfen, die er nun in Rom vollendete. Mit grosser Sicherheit des Auftretens begabt, hatte er dort in dem geistig belebten Kreise schnell eine bedeutende Stellung sich errungen. Ganz anders stand es mit Rauch, obgleich er mit Tieck fast gleichalterig war. Ihn hatten unglückliche Lebensverhältnisse lange Zeit verhindert, die Kraft, die in ihm schlummerte, zu erwecken, ja fast, sie auch nur zu erkennen; die Gnade der Königin Louise hatte endlich dem Lakaien die Möglichkeit gegeben, in das Land der Kunst zu ziehen und dort seiner Lebensaufgabe zu leben. Die Humboldt'sche Familie nahm den interessanten, auch durch ungewöhnliche Schönheit ausgezeichneten jungen Mann wie einen Hausfreund auf; mit Humboldt selber in archäologische Studien vertieft, mit seiner Gattin und ihren Freundinnen, wie Friederike Brun, in ästhetische Betrachtungen eingesponnen, liess Rauch seine ersten römischen Jahre wie Thorwaldsen ohne sehr grossen Gewinn an positivem Schaffen verstreichen, aber um so mehr sie an ihm arbeiten, läutern und umwandeln. Eine schöne Statue von Humboldt's ältester Tochter stammt aus dieser Zeit. Karoline erteilt in ihren Briefen Rauch dieselben Lobsprüche, wie Thorwaldsen und rühmt auch seine Basreliefs. Ein besonderer Günstling von Friedrike Brun war der Schweizer Bildhauer Heinrich Keller,

der aber in einer gewissen Weichheit uud Süsslichkeit mit seiner Gönnerin übereingestimmt zu haben scheint. Sie selbst rühmt von ihm, nur eine grosse körperliche Schwäche hätte ihn verhindert, „einer der ersten Bildhauer im Fach der kleinern zarten Werke“ zu werden.[12]) Doch gelangte eine seiner mythologischen Skulpturen, die auf einer sich öffnenden Seemuschel aufsteigende Venus, zu grosser Anerkennung bei den Zeitgenossen; in der Tat ist das eigentümliche Motiv, nach einer gleichzeitigen Zeichnung zu schliessen, mit geschmackvoller Gewandtheit behandelt, und in dem Ausdruck besonders die schon im ersten Augenblick vollendete Siegesbewusstheit der Göttin deutlich ausgeprägt.

Von fremden Bildhauern hatte Dupaty, der um 1803 als entschiedener Vertreter der französischen Tradition nach Rom kam, das grösste Ansehen. Er schuf dort pathetische Kolossalgestalten aus der antiken Sage. Humboldt schrieb, er habe mit ihm wie mit andern Franzosen einige Lanzen zur Verteidigung des italienischen und deutschen Geschmacks brechen müssen. Unglaublich impertinent und vordrängend sei dieser pariser Geschmack, der überall herrschen wolle. „Sie haben ein Geschwätz von Natur, vor dem man aus der Haut fahren möchte, und Ideen, die sie um alle Natur bringen, und daher natürlich auch nicht einmal den Anfang der Bahn zum Ideal brechen.“[13]) Ein interessanter und wertvoller Ausspruch, der deutlich beweist, dass man Humboldt ebenso wie Goethe mit Unrecht imputirt, mit der Verehrung des Altertums die Kunst vom Wege der Natur ablenken zu wollen; vielmehr war es seine Ueberzeugung, dass man durch die Natur zum Ideal gelangen müsse und werde, welches in den Höhepunkten der griechischen Kunst erreicht sei. Mehr Anerkennung als Dupaty fanden vor dem feinsinnigen Urteil der Humboldt's der Schwede Goethe, der 1806 mit einem energisch bewegten „Meleager auf der Jagd“ hervortrat, und der Spanier Alvarez.[14])

Unter den Historien- und Porträtmalern fanden wir

Schick von Humboldt an erster Stelle genannt. Dessen Gattin schrieb über ihn: „Schick ist noch sehr jung, es ist ein graziöses, in sich jugendliches Wesen, er hat, ohne schön zu sein, eine schöne Physiognomie, die an eine längst vergangene Zeit erinnert, er glüht in sich von inniger Liebe zur Kunst, und wenn ich an ihm einen Fehler kenne, so ist es der, dass er zu zögernd im Unternehmen ist. Er möchte es — nicht aus Eitelkeit — sondern aus Respect für das, was ihm das Heiligste und Höchste ist, gleich ganz gut, ganz vollkommen, ganz ohne Tadel machen, und macht darüber zu wenig.“ [15]) Diese Gewissenhaftigkeit, die zu einem gewissen Schwanken wurde, hatte Schick auch schon in seiner Ausbildung betätigt. Er war zuerst in Stuttgart Schüler von Hetsch gewesen, den wir früher in Rom angetroffen haben; er hatte sich dann nach Paris in die Schule David's begeben, aber mit dem französischen Meister in kein wertvolles Verhältnis kommen können; die Individualitäten waren zu verschieden, des Pathos und die Grazie fanden sich nicht zusammen; nun erschien er (1803), sechsundzwanzigjährig, in Rom, um hier, wo er Carstens leider nicht mehr fand, von Benvenuti und Camuccini beeinflusst zu werden. Sein „Apoll unter den Hirten“, wurde viel bewundert, blieb aber auch von dem Vorwurf das Manierismus nicht verschont. In Porträts, welche er zu phantasievollen Idealbildern ausgestaltete, war er am glücklichsten. Seine Bilder der Humboldt'schen Familie sind viel bewundert worden, und regten später in Wien noch Theodor Körner zu einem Sonett an; ein anderes Bild, welches weniger bekannt geworden ist, weil es bald nach dem hohen Norden verschlagen wurde, ist von grossem Reiz in der Komposition wie im Kolorit; es stellt in Lebensgrösse zwei erwachsene junge Mädchen dar, welche inmitten der Ruinen und der üppigen Vegetation Roms in engem, schwesterlichem Beisammensein sich der schönen Umgebung freuen und heiter aus dem Bilde herausblicken. Die graziöse Weichheit Schick's ist hier vollständig am Platz, und fügt sich mit dem der Antike nachgebildeten Empire-Costüme zum

Gesammteindruck einer idyllischen Unschuldswelt zusammen; man erwartet aus dem Hintergrund arkadische Hirten auftauchen zu sehen.

Energie und Festigkeit waren dagegen Joseph Koch eigen, der sich in dieser Zeit immer mehr zum Maler landschaftlich reich ausgestatteter, biblischer Historien entwickelte, und grossen Beifall fand. Nicht so glücklich war J. M. Wagner, der 1807 den „Rat der Griechen vor Troja" vollendete, später sich aber der Plastik zuwandte und nochmals als Vertrauensmann König Ludwig's in Rom eine wichtigere Rolle gespielt hat denn als ausübender Künstler. Jagemann aus Weimar, der vorher in Paris studirt hatte, zeichnete sich mehr durch Porträts als in der Historienmalerei aus. Im Ganzen mussten diese Kunstzweige damals hinter der Landschaftsmalerei zurückstehen; sichtlich bereitete sich die neue romantische Periode im Stillen schon vor, und es wirkte die fühlbare Unsicherheit hemmend auf die Produktion. Nennen wir noch die Franzosen Pierre Guérin, den Schüler Regnault's und Maler klassischer Tragödienstoffe, und Wicar, besonders bekannt durch sein Porträt Pius' VII. im Augenblick der Unterzeichnung des Concordats, so haben wir — neben den schon oft genannten, auch von Humboldt als manieristisch abgelehnten Italienern — alles Wichtige aufgeführt. Die letzten typischen Vertreter der Winckelmann-Mengs'schen Zeit starben in diesen Jahren hin; Maron, der Schwager von Mengs, im Jahr 1808, und Angelika schon 1807. Die letztere war schon einige Jahre zuvor in eine Krankheit verfallen, welche sie dem Tode nahe brachte, und ihre Genesung war damals (1802) wie ein Festgeschenk für die Kunst gefeiert worden. Die Akademie von San Luca hatte durch Camuccini eine allegorische Zeichnung entwerfen lassen, welche mit Versen des Gherardo de Rossi der Künstlerin glückwünschend überreicht wurde.[16]) Sie bewährte bis zuletzt die Anziehungskraft ihres Wesens und ihrer Kunst, zuletzt noch mit einem empfindungsreichen, freilich nicht heroisch gdachten „Abschied des Coriolan", und endete

ihre Tage durch ein glückliches Geschick, noch bevor die neue Richtung des Geschmacks den Sieg gewonnen hatte. Gleichfalls im Jahre 1807 starb in Florenz der typische Vertreter der älteren Landschaftsmalerei, Philipp Hackert.

In dieser Kunstgattung hielt Reinhart kräftig das Scepter in der Hand. Seine energische und zuverlässige Persönlichkeit bewirkte, dass sich jüngere Genossen leicht um ihn sammelten und ihn als ihren Führer betrachteten. Auch Frau von Humboldt fand in seinem Wesen etwas, was unmittelbar Vertrauen erwecke; seine „einfache, stille und derbe" Art waren ihr sympathisch. Aber trotz seiner dominirenden Stellung wurde an seinen Bildern doch mancherlei getadelt; es gab Ausländer, deren weichere und gefälligere Kunst mehr Gefallen erregte, als die knorrigen Wälder des biederen Deutschen. Da war der Belgier Denis („ein wenig Charlatan", meinte die geistvolle Beurteilerin), dessen leere, auf den Effekt berechnete Bilder sehr viel Glück machten; ferner der Schotte Wallis, der in verschwommenen, ossianischen Landschaften excellirte, eine gerade in Rom sehr auffällige Manier; da waren die Holländer Voogd und (seit 1805) Verstappen, welche beide grosses Ansehen genossen; die Bilder des letzteren fand Frau von Humboldt tief empfunden, rührend, poetisch, und doch nicht weniger wahr. Es mochte aber bei diesem Urteil wohl einige weibliche Sentimentalität mitwirken; wenn im Gegensatz dazu Reinhart's Bilder „kalt" genannt werden, so ist das jedenfalls kein gerechtes Urteil. Wenige Jahre früher hatte sie treffender sich geäussert; es sei unmöglich schönere, frischere, vollere und doch dabei durchsichtige Bäume zu sehen, als in Reinhart's Bildern; alles sei nach der Natur studirt, kein Detail frei erfunden. „Seine Bilder haben dadurch eine Wahrheit und eine Fülle, die unbeschreiblich ist. Sie beruhigen, wie das Bild der Natur selbst es thut." Als fähiger Nachfolger schloss sich an Reinhart Martin Rhoden aus Cassel an. Auch Steinkopf aus Württemberg, Grass aus Livland, früher

in Jena Schiller's Zuhörer, leisteten Tüchtiges. Eine eigenthümliche Spezialität hatte sich der Franzose Granet in der Darstellung von Interieurs, von Kirchen, Klosterhallen, Kreuzgängen gewählt.

Schon damals übrigens klagten die Landschaftsmaler, dass Rom an malerischem Reiz verliere. Die grossen, politischen Umwälzungen der letzten Jahre hatten auch allerlei Neuerungen im äussern Charakter der Stadt mit sich gebracht. Manches wurde modernisirt und uniformirt. Zugleich hatte die kurze französische Invasion den Anstoss zu Ausgrabungen und Freilegungen gegeben, worin jetzt unter der Leitung Fea's fortgefahren wurde. Man begann aus dem Campo Vaccino das Forum wieder hervorzuholen. Humboldt, der sich immer ärgerte, wenn man eine halbversunkene Ruine ausgrub, weil es höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sei", schrieb entrüstet über die „Scheusslichkeit", dass man um den Bogen des Septimius Severus ein Loch angelegt und es mit einer Mauer eingefasst habe, so dass man jetzt dieses sehr mittelmässige Kunstwerk bequem ausmessen könne, dafür aber „der schöne Eingang auf den Campo Vaccino durch den mehr als halbverschütteten Bogen hindurch" ganz verdorben sei. Was würde er erst heute sagen, wenn er das ganze Forum und Kolosseum in ihrer skelettartigen Nacktheit daliegen sähe! Besonders das Kolosseum hat durch die Reinigung und die Restaurationen unendlich gegen den Zustand verloren, in welchem Piranesi's und Reinhart's Stiche, wie auch manche noch erhaltene Handzeichnungen es erkennen lassen. Von aussen ein gigantischer Bau, von innen ein halbverfallnes Felsenthal, so beschreibt es ein Zeitgenosse.

Selbst ein so strenger und nüchterner Forscher wie Zoëga fand an diesen, auch wenig systematischen Ausgrabungen keinen Gefallen, obgleich sie seinen eignen, nie sich genugtuenden, aber auch nie zum Abschluss kommenden Studien über die römische Topographie zu Gute kamen. Im Jahre 1807 unternahm der unermüdliche, zuletzt in ganz abgelegene Forschungsgebiete (Koptische

Sprachdenkmäler) versenkte Gelehrte zum erstenmal ein Werk, welches dem grösseren Publikum zugänglich sein sollte, dem er bisher nur als gewissenhafter und skeptischer Cicerone seine Kenntnisse dargeboten hatte. Piranesi [17]), der Sohn des grossen Kupferstechers, hatte den Plan gefasst, zusammen mit Piroli, einem gleichfalls geschickten Stecher, die antiken Reliefs in Rom in einem Kupferwerk, wie sie damals üblich waren, herauszugeben, und hatte Zoëga aufgefordert, den Text zu dem Werke zu schreiben. Der Gelehrte, der sich lange Zeit hindurch mit speziellen Studien über diese Denkmäler beschäftigt hatte, ergriff diesen Gedanken mit Feuer. Er wollte ein monumentales und zugleich reich lebendiges Werk schaffen, das alles enthalten sollte, was in dieser Gattung von Denkmälern unterrichtendes da sei „hinsichtlich der Kunst der Alten, ihrer Religion, Gebräuche, Mythologie"; nicht nur interessant und belehrend werde das Buch sein, sondern auch „belustigend" für die, welche nicht eigentlich Gelehrte seien". [18]) Nahezu zwei Bände dieses Werks, das in der Tat die wissenschaftliche Schärfe und Bestimmtheit mit leichter und gefälliger Form vereinigt, hatte Zoëga vollendet, als ihn zu Anfang des Jahres 1809 der Tod hinraffte. Sein Grabmal befindet sich in der Kirche S. Andrea della Fratte, welche auch die Ruhestätte Angelika Kauffmann's ist, und wo in späterer Zeit auch der unruhige und streitsüchtige „Maler Müller" die endliche Ruhestätte fand. Freundschaftliche Fürsorge bewirkte, dass auch der zweite Band nach dem Tode des Forschers noch vollständig an's Licht treten konnte. Ein Porträt Zoëga's (nach Thorwaldsen) schliesst ihn ab, und eine Lobschrift Visconti's gibt zu diesem letzten Stich gleichsam den Text. Zoëga hatte in diesem Werk den höchsten Grad von Zuverlässigkeit und Sicherheit erreicht, welcher seiner Zeit zugänglich war; er hatte sich nicht von der Phantasie eines Winckelmann fortreissen lassen, über dessen Irrthümer er sich in seiner Vorrede pietätvoll, aber doch scharf bestimmt äusserte. [19]) Von den Stichen kann man dagegen nicht sagen, dass

sie auf der Höhe der Zeit stehen; sie sind des berühmten Ateliers wenig würdig, besonders in den ersten Lieferungen; in den späteren werden sie besser.

Visconti liess damals (1808) den siebenten Band seines Museo Pio Clementino schon von Paris aus erscheinen; so viele der bedeutendsten Antiken waren dorthin gebracht; er selbst war ihnen gefolgt, und bezeichnete sich jetzt als Conservator der Altertümer im Musée Napoléon, als Mitglied des Institut de France und der Ehrenlegion. Auch die wertvolle Sammlung der Villa Borghese, welche kurz zuvor auch in einem Kupferwerk reproducirt worden war, musste nun nach Paris wandern, wozu der Besitzer, als Gemahl der Pauline Bonaparte, ohne Widerrede die Hand bot. Aber der unerschöpfliche Reichtum Roms, der durch die neuen Ausgrabungen wie aus einem nie versiegenden Born gespeist wurde, liess für Verlust doch auch wieder Ersatz eintreten. Pius VII. konnte schon in diesen Jahren die grosse, neue Antikensammlung im Vatikan begründen, welche unter dem Namen des Museo Chiaramonti noch heute die Erinnerung an ihn aufrecht hält.[20])

Ein litterarisches Unternehmen als lebendigen Ausdruck der neu erwachten Kunstübung und Altertumsforschung gab Guattani, der einst Winckelmann's Monumenti inediti fortgesetzt hatte, in seinen Memorie enciclopediche di Roma.[21]) Sie haben denselben kosmopolitischen Charakter wie ähnliche Zeitschriften, die wir früher kennen lernten, und beweisen, dass Rom sich nach den grossen Umwälzungen und trotz der schweren Verluste doch vollständig wieder als Mittelpunkt der Kunst fühlte. Zahlreiche Zeichnungen nach Antiken wie nach Skulpturen und Gemälden gleichzeitiger Künstler geben ihnen einen besondern Wert. Ein sicheres und charaktervolles Urteil darf man freilich nicht erwarten; es herrscht die konventionelle Höflichkeit einer aristokratischen Gesellschaft, in der man Keinen besonders auszeichnet, aber Jeden gelten lässt, der nicht auffällig aus dem Kreise getreten ist.

Auch ein Deutscher, den wir lange in Rom haben arbeiten und wirken sehen, sammelte damals die Früchte seines Aufenthalts, aber weit im Norden, von dem er sehnsüchtig nach der ewigen Stadt zurückblickte; es war Fernow. Zu seinem Unglück hatte der ganz in Rom festgewurzelte Mann einem plötzlichen Heimwehgefühl nachgegeben, obgleich er durch die Heirat mit einer Italienerin, die nie Gedanken über die nächste Umgebung hinaus gerichtet hatte, sich fast unablöslich an den Süden gebunden hatte. Auch Zoëga, der gleichfalls mit einer Römerin vermählt war, war einmal einer solchen Stimmung unterlegen; aber im letzten Augenblick hatte sein guter Genius ihn noch zurückgehalten, zur grossen Enttäuschung seiner dänischen Freunde. Fernow gelangte leider nicht zu derselben glücklichen Besinnung; nachdem er in Rom noch ein Jahr lang den ihm hoch erfreulichen Verkehr im Humboldt'schen Hause genossen hatte, brach er 1803 nach Deutschland auf, um zuerst in Jena, dann in Weimar sich niederzulassen. Die Herzogin Amalia, wie auch Goethe nahmen ihn als einen unmittelbaren Boten aus dem unvergessenen Rom, mit grossem Entgegenkommen auf, und erleichterten nach Möglichkeit seine auch materiell schwierige Existenz. Aber Fernow gelangte trotz allem nicht mehr zu befriedigendem Dasein in Deutschland. Kaum angelangt überfiel ihn wie Winckelmann auf seiner Reise das unstillbare Verlangen nach dem Süden; dazu kam eine bei ihm wie bei seiner Frau sich schnell entwickelnde Kränklichkeit, und schon im Jahre 1808 wurden beide Gatten von der Schwindsucht hingerafft; Fernow war erst fünfundvierzig Jahre alt. Inzwischen waren seine „Römischen Studien" in drei Bänden erschienen. Klar wird aus ihnen ersichtlich, wie viel der Verfasser noch in den letzten Jahren durch den Umgang mit Goethe für seine Kunsteinsicht gewonnen hatte. Zu der philosophischen Betrachtung, die ihn Kant gelehrt, und den technischen Kenntnissen, die ihm der Umgang mit den Künstlern gegeben hatte, war eine feine Empfindung für das eigentümlich Geniale des künstle-

rischen Schaffens hinzugetreten. „Der geübte Kunstsinn bemerkt die höhere Vollkommenheit des Styls in Rafael's *späteren* Werken"; so schrieb er jetzt im Gegensatz zu der schon Mode gewordenen Hochschätzung des früheren Rafael; einen eigenen Aufsatz widmete er den Tapeten Rafael's, jenen feinsten und reichsten Erzeugnissen seiner schöpferischen Kraft; auch für die „Verklärung" hatte er jetzt, ganz in Goethe's Sinn, nur Worte des Lobes. Auch die theoretischen Ausführungen über das Verhältnis des künstlerischen Styls zur Natur, die Betonung des Typischen im Gegensatz zum Individuell-Charakteristischen, die Erwägungen über die Bedeutung des Kolorits, alles dies zeigt Fernow von Goethe's „Propyläen" abhängig, nur dass er alles mit noch grösserer Schärfe, mit dem Anspruch auf logische Allgemeingiltigkeit ausspricht. „Es gibt nur *einen* reinen musterhaften Styl;" lautet sein Dogma, „so wie es nur *einen* guten und richtigen Geschmack gibt. Jener ist von dem formellen Charakter, oder dem jeder Gattung und Wesen unterliegenden, in den Eigentümlichkeiten ihrer Bildung anschaulich dargestellten Zweckbegriffen, abhängig; dieser ist in den Einrichtungen des menschlichen Gemüts gegründet.[21]) Wir sehen aber aus diesen Worten, dass dieser Dogmatismus nur ein scheinbarer ist, dass Fernow ganz im Sinne Goethe's nicht ein schematisches Schönheitsprinzip anerkennt, sondern die Schönheit aus dem Wesen jeder einzelnen Naturschöpfung entwickeln und demgemäss gestalten will.

Höchst merkwürdig ist es jedoch, dass auch inmitten dieser in klassischer Naturbegeisterung geborenen und ausgebildeten Aesthetik sich doch Spuren des neuesten Geistes zeigen, welcher die Kunst in ein geheimes Verhältnis zur *Religion* setzten wollte, jenes Geistes, dessen allmähliches Aufsteigen wir schon in früheren Abschnitten angedeutet haben und dessen siegreiches, die klassische Kunstübung überwindendes Emporkommen sich in den nächsten Jahren vollziehen sollte. In dem Aufsatz über „die Begeisterung des Künstlers" kommt Fernow plötzlich auf

die Religion zu sprechen und verkündigt, offenbar ohne zu bemerken, dass er damit etwas von den Grundbegriffen seiner Lehre völlig abweichendes ausspricht: „Das Ideal der Schönheit, das in der Erscheinung Ausdruck vollendeter Menschheit ist, „konnte nur durch religiöse Begeisterung der Einbildungskraft erzeugt werden." Ein interessantes Zeugnis dafür, wie der Geist unbewusst den ihn umgebenden Einflüssen unterliegt! Hatten doch Tieck's und Wackenroder's Kunstromane in Deutschland die grösste Wirkung geübt, war doch Goethe mit seiner Kunstlehre, besonders nach Schiller's Tode ein verlassener Prediger in der Wüste, uns standen überhaupt die Führer der romantischen Schule, Tieck mit den beiden Schlegel's, als die anerkannten Lehrer des Geschmackes da! Auch in Rom hatte der romantische Kreis in diesen Jahren eine Colonie gebildet. August Wilhelm Schlegel war als Begleiter der Madame Staël 1805 nach Rom gekommen; er hatte dort die Schriftstellerin Sophie Bernhardi geb. Tieck angetroffen; kurze Zeit hielt sich bei ihr auch ihr Bruder Ludwig auf. Auch der Bildhauer Tieck, obgleich noch unter dem Einfluss der klassischen Traditionen stehend, wurde durch die verwandtschaftlichen Bande in diesen Kreis gezogen; er führte damals im Auftrag der Frau von Staël jenes so bekannt gewordene Relief aus, welches sie vor der Aschenurne ihres Vaters, des Ministers Necker, knieend zeigt. Der Aufenthalt dieser romantisch gestimmten Gesellschaft dauerte nur kurze Zeit; aber er blieb nicht ohne bedeutsame Nachwirkung. Ein dauerndes litterarisches Denkmal stiftete er sich in dem offenen „Schreiben über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler", welches Schlegel im Sommer 1805 an Goethe erliess.[22]) Es ist merkwürdig, dass der romantische Wortführer gerade an den unbeirrbaren Verehrer und Verkünder der Antike seine Epistel richtete. Einerseits mochte das Hohn sein, wie er aus einigen Stellen des Aufsatzes unverkennbar spricht; man kann es nicht anders auffassen, wenn er dem Dichter des Werther und Wilhelm Meister, der Iphigenie

und Dorothea zu schreiben wagte, in unserem, seiner Natur nach nicht schöpferischen Zeitalter, sei für die Wiederbelebung alter Dichtungen, die Umkleidung derselben mit allem Schmuck gebildeter Sprache und Versifikation gewiss eine der glücklichsten Bereicherungen, welche die Poesie erhalten könne; — es sollte damit Sophie Bernhardi's „Florio und Blanscheflur“ Goethe als Muster vorgehalten worden. Andererseits waltete doch wohl zugleich die Hoffnung ob, den nicht zu stürzenden Meister der deutschen Litteratur, welcher den Schlegel's immer eine gewisse Nachsicht bewiesen hatte, vielleicht doch für sich gewinnen zu können, besonders nachdem der unerbittlich feindselige Schiller vor wenigen Monaten gestorben war. So ist in diesem Brief denn auch Klassisches und Romantisches in sehr geschickter Art gemischt; aber freilich nur mit formeller Geschicklichkeit; denn inhaltlich ist auf diese Weise ein ziemlich unglückliches Gemengsel entstanden, aus welchem klare Grundsätze nicht zu entnehmen sind. Am schärfsten tritt die romantische Neigung natürlich auf dem poetisch-litterarischen Gebiet hervor, wo sich Schlegel ganz zu Hause fühlen durfte; der Rat an die Dichter, mittelalterliche Gedichte umzubilden, stimmt völlig überein mit einer Betrachtungsweise, welche von der vatikanischen Bibliothek hauptsächlich Ausbeute für mittelhochdeutsche Dichtungen erhoffte. Dagegen wandelt in Beurteilung der Plastik der Berichterstatter ganz in den Bahnen der Klassik; was er an Canova auszusetzen hat, wird vollkommen aufgewogen durch die begeisterte Bewunderung, welche er Thorwaldsen zollt. Am interessantesten und am feinsten abgewogen sind seine Aussprüche über die Malerei, welche ja schon zum Gegenstand heftiger Meinungskämpfe geworden war. Das Schwebende und Nebelhafte der Romantik äussert sich unverkennbar, wenn Schlegel Wallis' Ossianlandschaften rühmt; vollkommen offenbart sich aber der Gegensatz zu klassisch-gesunder Kunstauffassung, wenn er schreibt: „Ist die Kunst überhaupt etwas Anderes, als die Mittheilung eines tieferen geistigeren

Sehens, wobei das Aeusserliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird?“ In und mit dem Aeusseren das Inneren zu finden und darzustellen, war Goethe's aus der Antike geschöpfte Kunstlehre. Ueber den Zusammenhang der französischen und italienischen Malerei mit den einseitig aufgefassten und fortgebildeten Lehren Winckelmann's hat Schlegel feine Bemerkungen, die aber deutlich erkennen lassen, was er direkt gegen Goethe nicht aussprechen kann, dass er die ganze, dem klassischen Ideal nachgebildete Kunstrichtung für keine glückliche halte. Um so mehr erhebt er den uns schon bekannten Deutschen Schick, aber bezeichnenderweise hauptsächlich um eines Bildes willen, das einen religiösen Stoff behandelt, das Opfer Noah's. Der Kritiker fasst es nicht künstlerisch, sondern stofflich und tendenziös auf: „Hier kommt auch einmal“, schreibt der für seine Person sehr irdisch gesinnte Himmelsschwärmer, „zur Erquickung des Gemüths die aus unseren heutigen Gemälden gänzlich verschwundene Andacht wieder zum Vorschein. In den Engeln ist dieses Gefühl voll ätherischer Glut; in den Menschen nach Massgabe des Alters und Geschlechts inbrünstiger oder resignirter, ehrerbietiger oder kindlich zutraulicher . . . . die älteste Tochter wird von ernsterem Entzücken gleichsam zum Himmel emporgehoben; die Mutter betet demüthig; Noah nimmt mit entgegengestreckten Armen die himmlische Verheissung in Empfang. Zu ihm wendet sich Gott Vater in ähnlicher Gestalt, aber durch Grossheit der Formen und Majestät unterschieden. Die nach der Sitte der alten Maler bekleideten Engel, von denen Gott Vater in lichtem Gedränge umschwebt wird, schweben wirklich, wozu man freilich kein Modell sitzen oder stehen lassen kann.“ Hier sind Hauptzüge der demnächst aufkommenden Kunstrichtung schon charakteristisch angedeutet: die stoffliche Neigung zum Religiösen, das Uebergewicht der fromm-andächtigen Stimmung über die künstlerische Empfindung, die Verdammnis der nackten Körperformen der Antike, die Verachtung des Naturstudiums. Aber vergessen wir nicht,

dass diese Gesichtspunkte schon einem tatsächlich gemalten Bilde entnommen wurden; wenn auch der Maler nicht absichtlich darin jenen Tendenzen gefolgt war, so war er doch unbewusst ihnen unterlegen, die damals schon im Stillen gewaltig der nach Aussen noch mächtigen klassischen Kunstübung den Boden untergruben.

Die ersten Künstler, welche in Rom sich bewusst und absichtsvoll dem romantischen Kunstideal zuwandten, waren die Brüder Franz und Johann Riepenhausen. Auch sie waren noch in den klassischen Traditionen aufgewachsen, hatten in Göttingen Tischbein's Unterricht empfangen, und hatten sich 1805, noch nicht zwanzigjährig, mit Glück daran gemacht, eine von Weimar aus gestellte Preisaufgabe zu lösen: die Wiederherstellung der uns nur durch Pausanias' Beschreibung bekannten Gemälde Polygnot's. Aber gerade aus dieser, bis zu voller Abhängigkeit, bis zum blossen Nachschaffen getriebenen Beschäftigung mit der Antike ergab sich ein plötzlicher, radikaler Umschlag ihrer Interessen und Bestrebungen. Als sie 1806 nach Italien kamen, erfassten sie die neuen Eindrücke schon klosterbruderhaft. Gleichzeitig erschienen ihre Zeichnungen zur Genovefa-Sage, welche ganz unmittelbar in die romantische Stoff- und Empfindungswelt hineinführten. Auch zu den Bildern, mit welchen sie für die deutsche Nationalkirche in Rom, St. Maria dell'Anima, betraut wurden, wählten sie nicht biblische, sondern mittelalterliche, legendäre Motive. Ihre Werke fanden jedoch nur mässigen Anklang, da ihre produktive Kraft nicht gross war. Verdienstlicher waren die Bemühungen, welche sie der Erkenntnis der älteren italischen Kunst, besonders des Quattrocento zuwandten. Wir haben schon früher Friedrich Bury und Heinrich Meyer solche Studien beginnen sehen, welche Mantegna und Masaccio, sowie den umbrischen Malern zu Gute kamen. Immer eifriger wurde seitdem diese Interesse gepflegt. Den Anstrengungen der Riepenhausen gelang es, im Vatikan die völlig verschollene Laurentiuskapelle mit den Fresken Fiesole's wiederaufzufinden. Sie gaben

im Jahre 1810 ein Werk heraus, welches viel zur Verbreitung besserer Kenntnis der älteren italienischen Malerei beigetragen hat, charakteristischer Weise aber in seinen Anfängen stecken blieb: die „Geschichte der Malerei in Italien"; in einer Reihe von Kupferstichen wurden hier die Hauptvertreter der italienischen Kunst bis auf Perugino den Zeitgenossen zugänglich und schnell vertraut gemacht.

So entwickelte sich nun im Wetteifer mit der klassischen Kunst die romantische, um rasch zum Siege zu gelangen. Noch im Jahr 1810 lässt der verdienstvolle Almanach aus Rom, welchen Reinhart und Sickler für Freunde der Kunst herausgaben, uns die alten Verhältnisse ziemlich unverändert erkennen[23]); aber im selben Jahre zogen Overbeck und Pforr in Rom ein, im nächsten folgte ihnen Cornelius, und damit war das Uebergewicht zweifellos. Schon 1809 hatte die Humboldt'sche Familie Rom verlassen, nachdem durch die zweite französische Invasion der Gesandtschaftsposten hinfällig geworden war; in seinem Tegel'schen Schlosse schuf sich Humboldt ein beständiges Denkmal der Erinnerung an die klassischen Genüsse seines römischen Aufenthaltes. Im Jahre 1809 kehrte Friedrich Tieck, 1811 Rauch nach Deutschland zurück. Als unerschütterlicher und unbesiegbarer Vertreter der klassischen Kunst blieb in Rom nur Thorwaldsen.

Schluss.

Wenn wir nach den Ursachen des grossen und folgenschweren Umschwunges fragen, so lassen sich solche sowohl in den allgemeinen Zeitverhältnissen als in den speziellen Kunstzuständen finden. Die ganze Weltlage und ihre besondere Einwirkung auf Rom hatte dazu geführt, dass die klassische Kunst einen bedenklich beschränkten politischen Charakter erhielt, der durch die Einverleibung Roms in das französische Kaiserreich noch verstärkt wurde. Die Kunst wurde eine cäsaristische; es ist kein Zufall, dass wir von einem „Empire-Styl" sprechen können. Napoleon, der mit vollendeter Geschicklichkeit sich aller psychologischen Mittel zu bedienen wusste, schätzte die Wirkung der Kunst hoch, und nur die antiken, speziell die römischen Formen passten für die Verherrlichung des modernen Cäsar. Wir sahen, wie er David, wie er Canova an sich zog, und ein Thorwaldsen, der sich lieber im Griechentum bewegte, musste ihn als Alexander verherrlichen. Dem gegenüber ist es begreiflich, dass gerade edelgesinnte, junge Geister mit dieser officiell gewordenen Kunst nichts zu thun haben wollten, und auf einem ganz andern Boden ihr Werk zu erbauen suchten. Und verwundern kann es auch nicht, wenn sie nun den katholisch-germanischen Charakter ihrem Schaffen aufprägten; die Sympathieen der Unbeteiligten wenden sich immer gern dem Unterdrückten zu, hier dem entthronten, verbannten, zu Zeiten sogar gefangenen Papst; der Universalmonarchie gegenüber entwickelte sich überall das National-

bewusstsein, und nicht zum Mindesten in Deutschland; wie leicht übertragen sich nicht solche Empfindungen auf eine Tätigkeit, auch wenn diese an sich mit ihnen nichts gemein hat! Um so mehr als auch in dem künstlerischen Betrieb selber eine Aufforderung dazu lag. Die Kunst, wie sie Winckelmann, wie sie Goethe auffasste, wollte trotz allen Naturstudiums doch eine idealistische sein; sie verschmähte aber jegliche Hilfe, welche dem Idealismus von andern Lebensgebieten aus erwachsen kann; sie liess sich nicht von der Religion, nicht von der Ethik, nicht vom Patriotismus, nicht vom wissenschaftlichen Streben inspiriren; ihr Idealismus war rein ästhetischer Art, nur von der Verehrung des Schönen eingegeben. Eine solche Verehrung ist zwar durchaus nicht, wie heute die banale Meinung behauptet, etwas wesenloses; sie ist von den grössten Künstlern, von einem Michel Angelo wie von Goethe, mit überzeugender Kraft und Tiefe ausgesprochen worden; aber sie ist naturgemäss nur sehr wenigen Personen zugänglich, nur denen, welche durch ihre Anlage zu rein ästhetischem Empfinden bestimmt sind. Die grosse Mehrzahl, und auch ganz tüchtige Künstler darunter, wird andere Hilfen für ihren Idealismus notwendig haben, und besonders die Verbindung von religiösem und von künstlerischem Gefühl hat sich von jeher als nahliegend und scheinbar förderlich erwiesen, obgleich in Wahrheit mit ihr weder der Religion noch der Kunst gedient wird. In der klassischen Kunstübung, die wir geschildert, war dagegen die Gefahr vorherrschend, dass das idealistische Streben, ohne solche Hilfen, überhaupt verloren gieng, und leicht wurde sie bei der grossen Masse der Künstler eine blasse, eigner Empfindung baare Nachahmung der Antike; kein selbständiges Nachschaffen nach ihren Gesetzen, wie es Goethe wollte, sondern ein Copiren der einzelnen Motive überlieferter Werke. Hier lag unstreitig eine Gefahr der Handwerksmässigkeit, der junge Kräfte jetzt zu entgehen strebten, indem sie von eigner Empfindung inspirirt sein wollten, die sie aber nur dem religiösen oder patriotischen Bewusstsein zu entlehnen vermochten.

Endlich lag auch in dem erweiterten und vertieften kunsthistorischen Interesse eine Quelle neuer, die Künstler bestimmender Motive. Wir haben es verfolgt, wie die eklektische Bewunderung für das Cinquecento allmählich der alleinigen Verehrung Rafael's wich, wie aber dann die Freude an den aufsteigenden und vorbereitenden Kräften sich entwickelte und man die Meister einer noch beschränkten, aber strebsamen und aufrichtig empfindenden Zeit schätzen lernte. So schnell hatte sich diese Richtung bis zum Extrem entwickelt, dass man selbst die späteren Werke Rafael's, seine vollendetsten Schöpfungen, nicht mehr zu würdigen wusste. Es konnte nicht anders sein, als dass diese Stimmung und diese wissenschaftliche Tendenz auch auf die Kunstübung einwirkte. Charakteristisch aber war, dass nicht das eifrige, gewissenhafte Streben dieser alten Meister, nicht ihre zwar kindliche, aber doch treue Wiedergabe der Natur erziehend und spornend auf die jungen Kräfte einwirkte, sondern dass vor Allem nur ihre Empfindungsweise, ihre Innigkeit und Zartheit nachgefühlt werden sollte, und dass man in dieser Gemütsverfassung das wesentliche Erfordernis und Kennzeichen des Künstlers erblickte.

Wenn wir so Erklärungsgründe für den grossen Umschwung reichlich genug auffinden können, so dürfen uns diese doch nicht darüber täuschen, welch' schlimmes Verhängnis damit über die Kunst hereinbrach. Eine oberflächliche Betrachtung könnte ja freilich meinen, man habe nur eine Einseitigkeit mit einer andern vertauscht, ein gesuchtes Griechen- oder Römertum mit einer gesuchten Mittelalterlichkeit, und eines wäre ebenso unbefriedigend gewesen wie das andere. Die moderne Abneigung gegen allen „Klassizismus" hat auch schon das Urteil hervorgerufen, das „Nazarenertum" Overbeck's und seiner Genossen sei ein Fortschritt gegenüber der vorausgegangenen Epoche gewesen. Es ist schwer begreiflich, wie eine solche Verirrung ausgesprochen werden konnte. Das Aufkommen eines hervorragenden Talentes wie Cornelius bedeutet immer in irgend welcher Hinsicht

einen Fortschritt; diese persönliche Wirkung muss aber völlig ausser Berechnung bleiben, wenn es sich darum handelt, den Wert und die Bedeutung einer allgemeinen Zeitrichtung festzustellen. Diese muss hier als eine für die Kunst höchst verderbliche bezeichnet werden. Die neue romantische Strömung nahm der Kunst das Wertvollste, die Freiheit. Sie nahm sie ihr dadurch, dass sie sie prinzipiell unter die Herrschaft des Stoffes, oder was dasselbe heisst, der Tendenz herabzwang, mochte diese nun mehr eine kirchliche oder eine nationale sein. Sie nahm sie ihr ferner, indem sie ihr gewisse beengende und beschränkende Formen früherer Zeit aufzwang, aus der Not eine Tugend machte, aus einer Vorstufe der Kunstentwicklung ein Ideal. Und das angesichts der höchsten Kunstwerke, die in ihrer grossartigen Freiheit und Sieghaftigkeit bisher die Welt entzückt hatten. „Barbarei", nannte Goethe diesen traurigen Rückschritt, „das Vortreffliche nicht mehr anerkennen zu wollen."

Und wie steht es mit der scheinbar so gerechten Behauptung, dass die Klassik nicht weniger beengt und unfrei gewesen sei? Sie beruht auf einer Verwechslung momentaner politischer Einflüsse mit den künstlerischen Lebenskräften. Eine grundsätzliche Knechtung unter den Stoff gab es nicht. Niemandem fiel es ein, zum Griechen oder Römer werden zu wollen, oder sich zur Anbetung der olympischen Götter zu bekehren. Die antiken Vorwürfe, die man behandelte, haben im Gegenteil den Vorzug, dass sie jedes direkte stoffliche Interesse für den modernen Menschen ausschliessen und deshalb für die reine künstlerische Behandlung am geeignetsten sind. Und was die Form angeht, so hat die antike Kunst in den Zeiten da sie alle Mittel voll beherrschte (und nur um diese Zeiten handelte es sich für unsere römischen Künstler) keine anderen Schranken und Gesetze gekannt, als die sich aus der Natur selber, aus dem genauen Studium ihrer äussern Erscheinung wie der zu Grunde liegenden Bedingungen ergaben. Der Antike folgen, hiess den Weg einschlagen, der zu einer grossen und freien Kunst führen musste;

den mittelalterlichen Pfaden folgen hiess die Kunst zu immer grösserer Enge und Unfreiheit verdammen; denn man durchmass ja den Weg, auf welchem jene aufstrebenden Künstler vorwärts geschritten waren, nur im Rückschreiten. Dagegen zeugt nicht, dass die Ergebnisse der klassischen Kunst in den wenigen Jahrzehnten ihrer Herrschaft noch nicht die höchsten Forderungen befriedigten, woran zum grossen Teil das hemmende Verhängnis und der frühe Tod von Asmus Carstens die Schuld tragen; die Keime, welche aufsprossen, waren einer unendlichen Entfaltung fähig, die Bahnen, auf denen man schritt, kannten keine Grenzmarke, die zum Stillstand gezwungen hätte. Und zum Beweise der Gesundheit und Kraft der herrschenden Grundsätze sei hier noch auf das gemeinsame Werk Goethe's und seiner Freunde hingewiesen, in welchem das klassische Ideal den reinsten, vollendeten Ausdruck gefunden hat: „Winckelmann und sein Jahrhundert", — womit unsere Darstellung, zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrend, schliessen mag. In dieser Schrift, welche ursprünglich nur ein Begleitwort zur Ausgabe Winckelmann'scher Briefe sein sollte, sich aber durch die gemeinsame Arbeit Goethe's, Heinrich Meyer's und des Philologen Friedrich August Wolf, zu einem umfassenden, an Stoff reichen, an Gedanken noch reicheren Werk ausbildete, entwarf Goethe in unvergänglichen lapidaren Zügen ein Bild von Aufgabe und Würde klassischer Kunst. Von „den Alten, besonders den Griechen in ihrer besten Zeit" sagt er: „Alle hielten sich am Nächsten, Wahren, Wirklichen fest, und selbst ihre Phantasiebilder haben Knochen und Mark. Der Mensch und das Menschliche wurden am werthesten geachtet, und alle seine innern, seine äussern Verhältnisse zur Welt mit so grossem Sinne dargestellt als angeschaut." . . . Und zur Kunst übergehend: „Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben . . . Dagegen tritt nun die Kunst ein, denn indem der Mensch auf

den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft, und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Taten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor: denn indem es aus den gesammten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles herrliche, verehrungs- und liebenswürdige in sich auf, und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schliesst seinen Lebens- und Thatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist.“ [25])

Dieser von geistiger Kraft und Lebendigkeit geschwellte volle Strom von Gedanken und Empfindung lässt es unbegreiflich erscheinen, durch welche seltsamen Vorurteile unserem heutigen Geschlecht das Klassische zum Inbegriff des geistlosen und schablonenhaften hat werden können, während es nichts anderes als das Gesunde, in sich Vollendete ist. Vielleicht aber könnte sich der Einwand erheben, dass wenn auch so hohe Ziele jenen Schwärmern für klassische Kunst vorschwebten, dennoch die Mittel, mit welchen sie dieselben zu erreichen suchten, notwendig zum Leblosen und Mechanischen führen mussten. Hören wir darüber, was in demselben Winckelmann-Werke Goethe's Mitarbeiter, Heinrich Meyer, darlegte, welcher dazu den hochverdienstlichen Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts beisteuerte. Von Mengs und Canova ausgehend, tadelte er, dass sie trotz richtiger Erkenntnis und guten Geschmackes in ihrem Schaffen nicht „zur lebendigen Einheit“ gelangen konnten, weil sie nichts zu Tage förderten, was ihnen eigentümlich angehörte, aus ihrem

Innersten sich entwickelte. „Soll die Kunst selbst", fährt er fort, „nun noch mehr verbessert werden, so muss sie von dem Wege der Nachahmung, der sie schwerlich viel weiter führen würde, ablassen und tiefer und selbständiger werden . . . Unfehlbar würde sie dadurch an dem teils Oberflächlichen, teils Falschen, dessen sie sich, als überall nachahmend, gegenwärtig zu oft schuldig macht, befreit, in die Tiefe ihrer selbst zurückgeleitet, bald gleichsam neugeboren, verjüngt, reiner und lebendiger erscheinen . . . Man darf nicht befürchten, dass bei Befolgung dieser Grundsätze die Form aufgegeben werden müsse, vielmehr wird sie mit dem Kunstwerk sich inniger vereinigen, nicht von aussen durch Nachahmung hinzugebracht, sondern von innen heraus entwickelt, erst wird was zur Bedeutung notwendig ist und dann das Schöne sich einfinden; also geschah es . . . bei den Alten auch. Sie ahmten zuerst mit kindlicher Einfalt, ja sogar Unbehülflichkeit Gestalten nach, das Auge war ihr einziger Führer, dann fiengen sie an zu forschen, die Anatomie, die Verhältnisse wurden erspürt, es bildete sich allmählich die Wissenschaft, man unterwarf sich den Stoff mehr, die Kunst legte die Einförmigkeit ab, indem sie Charaktere zu bilden anfieng, und wuchs dadurch stufenweise zum Edlen, zum Grossen, zum Höchsten empor; das Edle bedung edle Formen, die Schönheit entwickelte sich daraus allgefällig, wurde herrschend, mässigte das Strenge, zierte das Schmucklose und verbreitete harmonische Armuth über die ganze Kunst, als dieselbe jetzt steigend ihre Vollendung erreicht hatte. Wir dürfen darum behaupten, die Kunst wird nur auf diesem, kann auf keinem andern Wege sich verbessern; vom Charakter kann sie zur Schönheit fortschreitend übergehen." [26])

Unwiderleglich beweist diese Ausführung, dass Goethe und seine Gesinnungsgenossen nicht als Ziel ansahen die Werke der antiken Kunst nachzuahmen, sondern der Schaffensweise der antiken Künstler, welche das Höchste erreicht hatten, nachzustreben. Und wer könnte leugnen, dass auf diesem Wege eine gesunde und reiche

Entfaltung der Kunst hätte geschehen müssen! Und wo schienen die Bedingungen dazu mehr vorhanden als in dem damaligen Rom, in welchem der Geist des Altertums den nordischen Ankömmling, ungehemmt durch moderne Eindrücke umschwebte, und in ihm jene so oft uns begeistert geschilderte Empfindung der Freiheit und Freudigkeit erzeugte! Aber nach der kurzen, zweiten französischen Herrschaft wurde Rom ein anderes; aus der antiken heiteren Stadt wurde eine katholische, in welcher zuerst sich die allgemeine Wiedererstarkung des Katholizismus, besonders seit der Erneuerung des Jesuitenordens fühlbar machte. Ist es ein Zufall, dass jene Periode klassischen Kunstlebens in Rom gerade zwischen die Aufhebung des Ordens durch Clemens XIV. und seine Wiederherstellung durch Pius VII. fällt? Wenn auch kein Causalzusammenhang hier obwaltet, so doch ein einheitlicher kulturhistorischer Prozess, der seine Symptome auf künstlerischem wie auf kirchlichem Gebiet erkennen lässt.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die nun sich entwickelnde katholisch-romantische Kunst zu schildern; wir scheiden hier von dem deutschen Kunstleben Roms, indem wir mit voller Ueberzeugung aussprechen, dass eine Kunstepoche, welche von so reiner Begeisterung für die höchsten Ziele künstlerischen Schaffens erfüllt war, wohl augenblicklich verkannt werden, aber niemals ihre belebende und erhebende Kraft für den, welcher sich ihr hingiebt, verlieren kann.

Anmerkungen.

Einleitung.

1) Ueber den damaligen Zustand Roms vgl. Venuti, Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna. 2 voll. Roma 1766.

2) Hätte ich im Text auch einen Lebensabriss Winckelmann's gegeben, so hätte er nur ein Auszug aus der musterhaften Biographie Justi's sein können (2 Bde. Leipzig 1866, 1872). Eine zweite Auflage des längst schon vergriffenen Werkes wird leider noch immer vergeblich erwartet.

Es mögen hier einige Bemerkungen über ein Originalmanuskript Winckelmann's angeschlossen werden, welches sich in der Biblioteca Colombaria zu Florenz befindet, und über welches Justi nur teilweise referirt hat. Gern gedenke ich bei diesem Anlass der Zuvorkommenheit der Herren Proff. Alfani und Medici, Sekretärs und Custoden der genannten Akademie. Es handelt sich um einen Band von 192 Seiten in mappenartigem Pergamentumschlag; er hat als Notizbuch zu verschiedenen Aufzeichnungen während einer Reihe von Jahren gedient. Und zwar hat die Benutzung von beiden Enden aus stattgefunden; einerseits von Seite 1 bis Seite 146 fortschreitend, andererseits von Seite 192 bis Seite 153 rückwärtsgehend; diese letzteren Seiten tragen die genannten Nummern unter dem Text, dagegen über demselben die Nummern 1—40. Die zwischen beiden Gruppen befindlichen Seiten 147—151 sind leer. Die Seiten 192—153 enthalten die von Justi (Bd. II, 1, S. 44—47) analysirte Vorstufe zur Beschreibung der Belvedere-Statuen, woraus ich den charakteristischen Satz hervorhebe: „Wenn ich den Torso von Belvedere besehe, so weiss ich nicht, ob ich mehr traurig über den Verlust der schönen Glieder oder fröhlich über den wunderschönen Körper, so uns übrig bleibt sein soll."

Der andere weit umfangreichere Teil der Notizen (S. 1—146) ist sehr verschiedenartigen Inhalts. S. 3 ff. gibt „Verhältnisse der

antiken Kopfbildung", S. 7 ff. Sammlungen zu der Abhandlung von der Restauration der Antiken, S. 13 beginnt mit der interessanten Notiz: „Die ersten Entwürfe zur Geschichte der Kunst habe ich in diesem Buche um die Mitte des März 1761 angefangen einzutragen, welches mir zur Nachricht dienen kann, wieviel Zusätze ich von dieser Zeit an in dieser Arbeit gemacht." Diese Notiz bezieht sich nicht auf den ersten Beginn der Arbeit, sondern auf das neue Stadium, welches Justi (II., 2, 104) charakterisirt. Die folgenden Blätter handeln von egyptischer Kunst; S. 18 ff. von der Tierdarstellung der Alten, S. 25 ff. von der Darstellung nackter und bekleideter Körper. Auf diese Vorarbeiten zur Kunstgeschichte folgen italienische Briefkonzepte, zunächst an eine Eccellenza mit der dringendsten Bitte, sein Manuskript endlich nach Leipzig zu schicken, dann an einen Padre rev.; S. 35—86 enthalten Bemerkungen zu verschiedenen Statuen, auch denen des Belvedere; dazwischen (S. 40) wieder ein italienischer Brief wegen Absendung des Manuskripts. Es folgen Miscellanea, numerirt, unter denen besonders die über die Reliefs der Marc-Aurel-Säule bei dem heute besonders lebendigen Interesse für dies Monument hervorzuheben sind; ferner N. 35, eine Abschweifung auf das Gebiet der neueren Kunst: „Giulio Romano hat das Ideal im Kopf weder von Raphael noch von den Alten gelernt, wie man aus Zeichnungen desselben sieht an der Volta della Stanza dei Giganti nel Palazzo di Mantova." Es folgen sieben Konzepte von Briefen an verschiedene Personen, und dann nach einigen leeren Blättern eine Sammlung lateinischer und griechischer Quellenstellen zur Kunstgeschichte (S. 129—146). Alle diese Aufzeichnungen würden eine genaue Durchsicht und Würdigung, sowie zum Teil eine kritische Veröffentlichung verdienen, um so mehr als auch von den Briefen die Mehrzahl noch nicht gedruckt zu sein scheint.

3) Die Beschreibung des Apoll wurde später in die Kunstgeschichte aufgenommen.

4) Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Dresden 1755.

Erster Abschnitt.

1) Vergleiche Lettere Bolle e Discorsi di Fra Lorenzo Ganganelli, edizione di Cosimo Frediani. Florenz 1849.

2) So berichtet Azara in der Einleitung zu Mengs' Werken S. XCIX. Bassano 1783.

3) Der Brief befindet sich im Archiv der Akademie von San Luca.

4) Irrig ist die öfters zu findende Angabe, Hamilton's Stichsammlung enthalte auch Mengs' Fresken im Vatikan. Die fünf nach diesen von Cunego gestochenen Blätter bilden eine eigene Publikation.

5) Ein hübsches Beispiel des italienischen Selbstgefühls findet sich Efemeridi 1781, S. 354 in der Besprechung von Moreschi's Orazione in lode della pittura, della scultura e dell' architettura (Bologna 1781); hier heisst es: La superiorità, che gli Italiani acquistarono nel maneggio delle tre belle arti fra i moderni popoli, di poco o nulla inferiore a quella, di cui godettero i Greci fra gli antichi e le ragioni e le cause di questa mal contrastata dagli oltramontani nostra superiorità, e di questa somiglianza ed analogia fra gli antichi Greci e noi, formano il vasto nobile . . . . argomento die questa bella orazione. Presto si disbriga il Sgn. M. da quegli oltramontani, che vorrebbero forse a noi contendere il primo vanto nelle belle arti col contraporre ai nostri primarii artefici un Pussino, un Le Brun, un Puget, un Rubens, un Vandick etc.

Zweiter Abschnitt.

1) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft V, herausgeg. v. O. Harnack S. 238.

2) Der erste Band des Museo Clementino erschien 1782, der zweite schon von Ennio Quirinio herausgegeben, 1784.

3) Die berühmte Rede über Michel Angelo ist erst 1790 gehalten worden. Die italienische Uebersetzung von 1778 umfasst die Reden, welche Reynolds bis 1776 gehalten hat. Diese Uebersetzung fehlt in der Reynolds-Litteratur, welche Leisching in seiner sehr verdienstlichen deutschen Bearbeitung und Erläuterung der Reden (Leipzig 1893) gibt.

4) Vgl. Notizie istoriche della Villa Massimo Rom 1836. Von der später in den Besitz der Familie Massimo übergegangenen Villa existirt jetzt nur noch ein winziger Teil unweit des Lateran, in welchem verlassen und verbaut das Casino mit den berühmten Fresken von Overbeck und seinen Genossen liegt.

5) Die selten gewordene Publikation befindet sich auf der römischen Bibliothek Vittorio Emanuele. Jedes der sieben Blätter (Doppel-Gross-Folio) trägt die Unterschrift: Equiti J. N. de Azara etc. etc. Parietinas Picturas inter Esquilias et Viminalem Collem anno superiore detectas in ruderibus privatae Domus Divi Antonini Pii aevo depictas, facili elegantique arte et ornamentorum simplicitate spectandas servata proportione in tabulis expressas Camillus Buti Architectus Romanus.

6) Azara, a. a. O. S. LXVI.

7) Opere di Mengs. II. p. 38.

8) Vgl. hierüber meine „Klassische Aesthetik der Deutschen". Leipzig 1892. S. 159—188.

9) Es fehlte auch später nicht an neidischen Stimmen, welche Mengs diesen Ruhm nicht zugestehen wollten und ihn beschuldigten, auf dem Sterbebett sich eine Renommage erlaubt zu haben. Davon kann im Ernst überhaupt nicht geredet werden.

10) Das Denkmal im Pantheon war ein Kenotaph. An Mengs' eigentlicher Ruhestätte in S. Michele dei Sassi liess erst 1785 der Cardinal Riminaldi durch den Bildhauer Pacetti ein einfaches Denkmal setzen.

11) Meyer in Goethe's „Winckelmann und sein Jahrhundert" S. 334.

12) Als besondere „Nation" betrachtet noch Goethe, der aus dem „Reich" stammende, in „Philipp Hackert" (Weimarer Ausgabe S. 322) die Preussen. Ueber Reiffenstein als „Preusse" vgl. auch Herder an Goethe 3. Dez. 1788.

13) Bury über Reiffenstein an Goethe. 10. Mai 1788. Schriften der Goethe-G. V, 13.

Dritter Abschnitt.

1) Vgl. Della vita die Antonio Canova libri IV compilati da M. Missirini. Prato. Giacchetti 1824.

2) Vgl. Opere di Francesco Milizia Bd. IX, p. 220.

3) Ebenda II, 183.

4) Ebenda I, 26.

5) Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs. Venedig 1798.

6) Von dem „Moses" meint Milizia, dass der Kopf, wenn man den ungefügen Bart abnehme, ein Satyrkopf mit Schweinsohren sei; die Gestalt sei in schlechter Position, gekleidet wie ein Bäcker u. s. w.

7) Hierüber berichtet der Brief des Malers Schütz an Goethe 4. April 1789 im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.

8) Ueber Angelika Kauffmann erschien 1810, drei Jahre nach ihrem Tode, eine Biographie von Rossi.

9) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. V.

10) Goethe, Zweiter römischer Aufenthalt. Juli-Bericht.

11) Vgl. Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert. 1805. S. 357.

12) Ueber Verschaffeldt vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. V, S. 40 und anderwärts. Ueber Grund als Dichter ebenda S. 33.

13) Vgl. Memorie per le belle arti 1785. November. Diese selten gewordene Zeitschrift fand ich in der Biblioteca Casanatense zu Rom.

14) Vgl. Rehberg an Goethe 23. Aug. 1788. Im Goethe-Schiller-Archive zu Weimar befindlich.

15) Schriften der Goethe-Gesellschaft V, 163.

Vierter Abschnitt.

1) Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. II, herausgegeben von Erich Schmidt S. 406.

2) K. Ph. Moritz, Reisen u. s. w. Bd. I. Brief vom 20. No-

vember. Dieses Werk werde ich, ebenso wie Goethe's „Italienische Reise" künftig nicht im Einzelnen citiren.

3) Goethe an Wieland 17. Nov. 1786.

4) Goethe an Müller 21. Juni 1781.

5) Vgl. Düntzer zur „Italienischen Reise". Goethe's Werke, Hempel'sche Ausgabe XXIX, 677.

6) Prinz Liechtenstein fand 1795 in Wien ein vorzeitiges Ende durch ein Duell, zu dem die gefeierte Salondame, Baronin Arnstein, Anlass gegeben hatte.

7) Den Bericht Hrczan's kenne ich nur aus Düntzer's Wiedergabe, a. a. O. S. 693.

8) Fräulein von Göchhausen an Goethe. Schriften der G.-G. V, 115.

9) Vgl. Goethe's Aufsatz „Frauenrollen auf dem römischen Theater von Männern gespielt".

10) Vgl. hierzu beispielsweise Schriften der G.-G. V, 12—14.

11) Lettera di Bajocco. Cosmopolis 1786. Ein Exemplar befindet sich in der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts zu Rom.

12) Memorie per le belle arti. Dezember 1785.

Fünfter Abschnitt.

1) Memorie etc. September 1787.

2) Ebenda. October 1787.

3) Ebenda. April 1785.

4) Ebenda. Januar 1785.

5) Ebenda. September 1786.

6) Ebenda. März 1786.

7) Boni, Elogio del Cav. Batoni 1787.

8) Goethe, Philipp Hackert. Weimarer Ausgabe Bd. 46, herausgeg. v. O. Harnack. S. 263—265.

9) Die „Italienische Reise", welche Goethe 1816 herausgab, reichte bekanntlich nur bis zur Rückkehr nach Rom. Der „zweite römische Aufenthalt" erschien erst 1829. Unverantwortlich aber ist, dass der Letztere auch heute in den Separatausgaben meist fortgelassen wird.

10) Schriften der Goethe-Gesellschaft V, 40.

11) Ebenda S. 29.

12) Vgl. Anm. 14 zum dritten Abschnitt.

13) Moritz' Abhandlung ist in den „Deutschen Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts", herausgegeben von B. Seuffert (später A. Sauer) reproduzirt worden (Heft 31).

14) Deutscher Merkur 1789, Erstes Stück. S. 113 ff. Die Abhandlung wird jetzt im 47. Band der Weimarer Ausgabe, herausg. von O. Harnack, erscheinen.

15) Im Jahr 1798 erschien eine zweite Auflage von Ramdohr's Werk.

Sechster Abschnitt.

1) Schriften der Goethe-Gesellschaft V, 11.

2) Ebenda S. 25.

3) Ebenda S. 155, 167.

4) Dieses selten gewordene Buch fand ich auf der Hofbibliothek zu Weimar.

5) Uebrigens hat sich auch Goethe den Ausdruck „Auf dem Gipfel des Gotthard" entschlüpfen lassen, wo er nur die Passhöhe meinte.

6) Charakteristisch ist die Erklärung des Herausgebers des zweiten Teils, der erst nach Moritz' Tode erschien. Er gesteht, er habe den Zusatz „Ein Buch für die Menschheit" auf dem Titel fortgelassen, weil er ihn nicht verstanden habe.

7) Vgl. Schriften der G.G. V, 107, 117.

8) Die Mitteilungen über den Aufenthalt der Herzogin Amalie stammen teils aus der Correspondenz (Schriften der G.-G. V), teils aus dem Reisetagebuch, welches im Grossherzogl. Haus- und Staatsarchiv aufbewahrt wird. Zugleich sei hier der Briefe ihrer Hofdame Frl. v. Göchhausen erwähnt, abgedruckt im selben Bande der Schriften, sowie in den Preussischen Jahrbüchern Bd. 65 (Herausgeber B. Seuffert.)

9) Ueber die Experimente in der enkaustischen Malerei berichteten öfters die „Memorie per le belli arti". Vgl. ferner den betreffenden Abschnitt in Goethe's „Philipp Hackert", sowie Schriften der G.-G. V, 156 ff.

10) Auch über die Hinwendung zu den älteren Malern vgl. Schriften der G.G. V.

11) Vgl. Efemeridi 1789, S. 408.

12) Milizia an Francesco Sangiovanni 29. Mai 1790.

Siebenter Abschnitt.

1) Fernow, Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Leipzig 1806. Neue Ausgabe von H. Riegel 1867.

2) Da Meyer's Versuch einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts jetzt wenig verbreitet und schwer zugänglich ist, so sei es erlaubt, hier den sehr treffenden Vergleich zwischen diesem Selbstporträt und dem der Angelika Kauffmann anzuführen; der Vergleich findet sich (Goethe's „Winckelmann und sein Jahrhundert") S. 318. „Angelika hat einen wahrern Ton des Colorits in ihr Bild gebracht, die Stellung ist anmutiger, das ganze verrät einen schönern Geist, einen richtigern Geschmack. Das Werk der Le Brun hingegen ist überhaupt zarter, fleissiger gemalt, auch fester gezeichnet, es hat ein helles, jedoch etwas geschminktes Colorit. . . . Sie weiss sich zu putzen . . . aber das hübsche Bacchische Gesicht, mit geöffnetem

Mund, in welchem man schöne Zähne gewahr wird, sieht mit allzu offenbarer Absicht zu gefallen sich nach dem Beschauer um, während die Hand den Pinsel zum Malen ansetzt. Vorzüge gegen Vorzüge gehalten, steht das Bildnis der Angelika, mit der sanften Neigung des Hauptes, dem zarten, gemütlichen Blick, in Hinsicht auf Geist und Talent höher, wenn auch in Betracht dessen, was blosse Kunstfertigkeit ist, die Wage nicht entschieden zu seinen Gunsten sich neigen sollte.

3) Hirt an Goethe 28. Juni 1794. Im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar. Ungedruckt.

4) Meyer an Goethe 19. März 1796. Ebenda. Ungedruckt.

5) Bury an Goethe 23. Febr. 1793. Desgleichen.

6) Ueber Fernow vgl.: Johanna Schopenhauer, C. L. Fernow's Leben 1810.

7) Besonders Victor Hehn hat sowohl in seinen „Gedanken über Goethe" als in der posthum erschienenen besonderen Schrift über „Hermann und Dorothea" die typische Bedeutung der Gestalten dieses Gedichts aufgezeigt.

8) Passeri, Dal metodo di studiare la pittura. 1795. Darüber Efemeridi 1796, S. 100.

9) West, Discorso pronunziato agli studenti etc. 1793; darüber Efemeridi 1794, S. 287.

10) Ich habe zwei ungedruckte Briefe von Fernow an einen Grafen (wahrscheinlich Burgstall) benutzen dürfen. Sie sind datirt vom 19. Februar 1796 und 3. März 1797, und befinden sich im Besitz des Herrn Dr. Pollak in Rom.

11) Deutscher Merkur 1795. Sechstes Stück.

12) Fernow, Carstens. S. 165.

13) Bury an Goethe 7. Januar 1797. Im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar. Ungedruckt.

14) Meyer an Goethe 19. März 1796 und 16. Mai 1797. Desgleichen.

15) Meyer lobte übrigens Bury's Bild des Prinzen von England, weniger seine Kopieen nach Lionardo da Vinci.

16) Les Argonautes selon Pindare, Orpheé et Apollonius de Rhodes en vingt-quatre planches inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koch. A Rome 1799 chez Thomas Piroli Graveur. Via Gregoriana 34.

17) Meyer an Goethe 29. Juli 1796. Ungedruckt.

18) Meyer an Goethe 12. Februar 1796. Fernow erklärte übrigens gleichzeitig in dem zweiten Brief an Graf (Burgstall) Rafael's Cartons in London für sein vollendetstes Werk (nach den Tapeten zu schliessen).

19) Bury an Goethe 13. Januar 1798. Ungedruckt.

20) Aus Bianconi's Widmung des Elogio di A. R. Mengs an Angelika Kauffmann: Tutto il mondo sa che egli fosse e che siete

Voi. Per la qual cosa, e perché Voi all' eccellenza nella pittura accoppiate una somma modestia, io mi astengo di parlare di Voi . . . Ma se elogio di Mengs, è anche elogio Vostro . . . uno dei quali non più assolutamente commendarsi senza che resti commendato l'altro.

21) Missirini, Canova. S. 105.

Achter Abschnitt.

1) Schütz an Goethe 5. Juli 1788: „Dass es viele Leute erschütterte und zum Teil auch eine Lust war, den hohen Priester in seinem ungeheuren Gepränge in dem Tempel zürnen zu sehen."

2) Vgl. Welcker, Zoëga's Leben. 1819. Bd. II S. 204 ff.

3) Ebenda S. 219, 224.

4) Vgl. die Darstellung in Goethe's „Philipp Hackert".

Als interessante Ergänzung dazu drucke ich hier den ausführlichen Bericht Hackert's an den englischen Gesandten Sir Hamilton ab. Der in meinem Besitz befindliche Brief ist besonders dadurch bemerkenswert, dass Hackert sich in ihm als guten Royalisten darzustellen sucht, weil er offenbar die Fürsprache des Gesandten bei dem König Ferdinand erhoffte; mit der Darstellung in der von Goethe aufgenommenen Selbstbiographie stimmt das nicht ganz überein.

Monsieur le Chevalier C'est une grande consolation dans les malheurs d'avoire encore des anciens amis qui prenent part. Depuis que nous ne nous somes plus vûe j'ai eu bien des malheurs par les evenements qui sont arrivés. Je ne vous ferai point le tableau affreu du tems d'anarchie de Naples, seulment pendant ce tems, nous avons risqué d'être saccagés et tué, parceque nous demeurions dans un Palais apatenant à la Cour. mon frère et moi nous avons vu avec les larmes au yeux l'affreux spectacle, par la fenêtre, quand on a porté bien des moebles et des Effets du Palais du Roy, par la ruë de Chiaja et nous avons entendus nous mêmes l'intention des Lazaroni de vouloir saccager le Palais Francavilla, nous etions dans un etat de tristese et de douleur pour voire chaque moment, que les Lazaroni montassent et que nous serions obligés de nous sauver la vie, par le jardin en abandonant le tout; je crois les trois coup de canons qu'on tira de St. Helme a dissipé les Lazaroni, ou par quelque autre hasard que cela ne fut par executé. Ce que les Lazaroni n'ont pas fait, ont fait les françois qui nous ont bien volé. Trois jours apres leurs entré, nous trouvames un billet affiché a notre porte, quatier du General Divisionaire Rey avec son Etat Major, trois de ses commissaires avec quatre officiers monterent et demanderent a etre logé, tout nos representations étaient inutiles, il falloit malgré leurs donner à loger et à Manger pour quelques jours. on nous mis des gardes à la porte pour ne point faire sortir de nos Effets. Ils voulurent dabord saisir tout ce que nous avions, tableaux môbles etc disant que c'était Royale, apres bien de combat et prouvant que c'était notre proprieté, ils de-

manderent les Tableau des Ports de mère qui apartenoit au Roï, ils etaient parfaitement instruit de tout et conoissant exactement la maison avant d'y arrivé, en nous menaçant si nous ne rendions pas les Effets Royales et les Effets des Anglais que nous devions avoire à la Maison, nous serions fusilléer, on a voulu absolument les planches de mon frère, parceque il y avoit sur quelques une les armes du Roy, à la fin apres quelques jours le General Rey arriva, il se loga en droiture dans mon apartement et se coucha dans mon lit et chès mon frère l'Etat Major, apres quelque jours le General fut nomé commandant de la Ville, on fit de l'attiler le Bureau pour la Place, nous etions obligé de debarasser notre habitation des Effets qu'on ne trouva pas apropos, par grace, on nous voulu laisser quelques petit endroit, ce que nous n'avons pas voulu, pour ne plus etre temoin de notre distructions des horeurs, pour ne pas mourir de chagrin, ce que nous détermina d'entrer dans la Maison du Brigadier Mariscotti. nous avons du abandonner nos môbles, linge botterie de Cuisine et tout ce que pouvoit servir à eux, même mon cuisinier etoit, obligé de servir, disant que nous n'avions pas besoin et que nous devions venir diner chès le General, pour nous tormenter encore davantage. pour reparation on nous voulu faire grace, en nous invitant de venir à Paris, nous priemes le parti, pour sauver le reste de nos Effets sur tout de l'art, de dire que nous y irions. d'etre Prussiens ne servoit pas jusque à ce tems là parceque on disait Vous avés demeurés plus que Dix annees a Naples et Vous servés le Roy, vous êtes des Realiste, ce que nous avons aussi hardiment soutenue. Rey et Championet se sont partagés les Tableaux des Port de mer qui etoit dans l'attilier de mon frère, ils pretenderent encore ceux qui étoient en haut dans mon attiler, je repondais si on les vouloit payer on le pouvoit avoire, ce que j'etois bien en état par la Banque de prouver que le Roi ne les avoit pas encore payé. pour sauver le reste il falloit faire de sacrefices, j'ai donné des tableaux fait par moi et mon frère des Estampes à peu pres pour huit cent sequins. Le municipalité me chargà de payer mille Deux cent Ducats argent contant de contribution et d'abord a compte 300 L. apres bien de debats le Genral Championoit me donna un billet que l'artiste Etrangé ne devoit pas payer de contribution, cette protection conta un autre beau tableau et des Estampes environs pour 150 Sequins. Le General Rey ne vouloit pas que j'emportasse des môbles et d'autres Effets qui lui servoit on fit une note, il la souscrit et la Municipalité les devoit payer, je suis parti et je n'ai pas vu un groins et tout fut perdu. nous emballames autant qui fut possible pour nous sauver et de faire plutôt un grand sacrefice pour sauver les planches Etudes et ce que nous avions le plus precieux, on nous a facilité notre depart, Les Patriotes ne vouloient pas permettre d'embarquer la moindre chose, le General Rey Commandant de la Place dona les ordres qu'on nous laissa embarquer sens etre

visité jusqua quarante caisses. j'avais pris la Cajute d'un Navire Danois pour moi et mon frère. W. Tischbein qui venait avec nous embarqua ses Caisses avec ses planches avec les mienes sous mon nom. Il a manqué d'être fusillier quand les françois sont entré a Naples, parceque on a tiré quelque coup de fusils de sa Maison, cest par miracle quil a été sauvé. Nous partimes le 20 Mars et a l'Isle de Criste nous fumes visité par un corsair français, malgré Batiment neutre on trouva des pretexte que le Batiment devoit etre jugé a Batie en Corse. Chemain faisant nous donnament Deux cent Piastre au Capitain de prise qu'on avoit laisse avéc un autre à bord, pour nous conduire a Livourne, on nous y fit faire une quarantaine de 26 jours, je donna bien de mouvement a mon affaire a l'agent de Prusse, de maniere qu'on permettoit a moi seul d'avoir mes Effets sans etre visite.

En partant de Naples notre idée etoit de trouver un Batiment a Livourne, pour aller en angleterre et d'attendre jusque a un meilleur tems, touts nos intentions etoient detruits par l'invasion des françois en Toscane. Le pretexte d'avoire été visité par les Corsaire fraçais, fut, que nous ne voulions pas risquer une autre foi pareillé fatalité et d'attendre des meilleurs occasions, parceque il vennoit un commissaire françai avec nous sur le même Batiment, il falloit traiter avec bien d'adresse pour nous sauver de ne pas aller en France. quand nous trouvames le peupel Toscan doux et bien different de Lazaroni, notre ancien ami Otto Iranek nous offra un Maison a Pise pour y demeurer et attendre les Evenement plus heureux, En Allemagne il n'y avoit pas moyent d'aller par les armées avec nos Effet en Suisse c'etoit la même chose. Tisbein Heigelin et Hummel qui sont venu avec nous ont demeurés plus d'un mois a Boulogne, et a la fin ils sont passé par Ferrara avec bien des Dificultés sans avoire des Effets avec eux, Mr. Tischbein a laissé les siennes a Livourne. Depuis le 15 de May nous demeurons ici, et apres tant de desastres et fatalitès, par laquelle ma santé a souffert beaucoup, je me suis remis et je commence a travailler ainsi que mon frere, je etait bien malade et mes nerfs ont tant souffert par la frayeur, voyant a chaque moment la mort devant moi, que j'ai de la peine a me remettre tout a fait, le moindre bruit fait un effort sur mes nerfs que je suis tellement alteré que j'ai de la peine a me tenir. La perte de mon bien a été tres considerable, tant par les Effets que par l'échange de Police sur lequelles on perdoit le 75 pour Cent, il falloit de l'Efectif, le voyage nous a Conte plus que mille piastre, c'est bien malheureux a mon age de 62 ans de faire cette perte, apres une existence honorable et agreable que j'ai jouis, dont vous avés été bien des fois temoins anculaire, ma perte est inreparable à mon age. Nous somes heureux d'être parti, si non on nous aurés mis en prisons comme Realiste, mangés le peu qui resta et tout auvoit été perdu. quand les affaires

politiques seront remis sur l'ancien pied et quand je serai assurer de pouvoire vivre tranquile à Naples, je me flatte de retourner et rentrere avec mon frère dans notre ancien place et de voire heureux notre bon Roy auquel nous serons devoué tout ntore vie. voilà en abregé notre histoire du départ de Naples, si un jour j'aurai le bonheur de passer quelques soirèes avec vous, vous aurés bien des de taille. Nous comptons de passer l'hiver tranquilement ici, après nous verrons de ce que nous devons faire.

Je vous prie de faire agreé mes civilités et respests a My Lady ainsi que de mon frère, et quand l'occassion ses presente de nous mettre au pieds de Leurs Majesté, et de nous rappeller au memoire de nos amis. Nous nous consolons fort souvent a nous remettre et parler des tems heureux que nous avons passé a Naples, dont nous restera toujour l'agréable souvenir. Nous avons èté parfaitement bien reçu ici les Pisans nous ont fait bien des politesse, on nous a si bien reçu dans les premier Maisons, sans aucune recommadation. j'ai vu Monsieur Hamilton a Florence il-y-a peu de jours, il est retourné à Venise, ou il a quelque affaire a arrangé, il retournera pour passer l'hiver ici. Mr. Gordon et plusieurs autres anglais sont venu nous voire, qui nous ont donné de Vos nouvelles, sans cela je n'aurai riens su, nous savons été si come nous demeurerions en Canada sans aucune novelles. j'ai l'honneur d'être avec un haut estime et Respect.

Votre tres humble et tres obeissant serviteur
Philippe Hackert.

a Pise le 20 Septembre 1799

P. S. je ne sai si le valet de Chambre de Mr le Comte Pouschkin Bouse vous a donné ls mes nouvelles. Cet un animal qui parle tant et il ne sait pas de ce qui dit; il est venu sur le même batiment, il vous auras assuré que nous allions en France, il me demanda un jour si cela etoit vrai, je lui assura certainement, si j'aurai dit la moindre vairité il auras dit au français par betise, qui etoit en quarantaine avec nous. aussi par ces Bavardage il fut aretté, et si je n'aurai pas assuré l'agent de Prusse, que les Sujet du Prince d'Anhalt Dessau etoit sous la protections Prussiens et que ce seroit son devoire de le faire sortir du prison il auroit peut etre étoit fusillier, je suis bien aise, que l'agent a si bien reuissi, et que notre temoignage lui a servi pour etre sauvé.

a S E Monsieur le Chevalier Hamilton
a Palerme.

5) Friederike Brun, Römisches Leben. Bd. I, 1833. S. 21.

6) Missirini, Canova. S. 127.

7) Die ursprünglich von dem kgl. neapolitanischen Oberhofmeister Caetani bestellte Gruppe befindet sich jetzt im Palazzo Torlonia in Rom.

8) Missirini, S. 152.

9) Ich kenne nur eine neue französische Ausgabe von 1825; auch diese enthält aber nur Blätter aus den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

10) Ueber Thorwaldsen ist das Hauptwerk das ursprünglich dänische von J. M. Thiele; Deutsch in drei Bänden 1852—1856.

11) Uggeri, Giornate pittoriche degli Edificj die Roma 1798 ff.; darüber Efemeridi 1806, S. 17 ff.

12) Vgl. die ausführliche Würdigung der Propyläen im zweiten Teil meiner „Klassischen Aesthetik" 1892.

Neunter Abschnitt.

1) Ueber Humboldt's Aufenthalt in Rom sind hauptsächlich seine Briefe und die seiner Gattin an Goethe eine sehr reiche Quelle. Zeugnisse der verschiedensten Persönlichkeiten über die Bedeutung des Humboldt'schen Hauses liegen zahlreich vor.

2) Humboldt's Dankbrief an die Akademie (in deren Archiv lautet:

Veneratissimo mio Signore.

La particolare gentilezza, con cui i Signori Academici Professori delle Belle arti in Roma si sono compiaciuti ad acclamarmi in loro Co-Academico di onore, mi ho riempito del più vivo piacere e della più sincera gratitudine. Prendo perciò la libertà di pregare S. V. Illustrissima di voler esser appresso di loro l'interprete di cotesti sentimenti, e di dir loro che sebbene io mi trovo indegno intieramente di un tanto onore gentilmente conferitomi, questa prova della loro benevolenza mi servirà certamente di stimolo a promuovere secondo tutte le mie deboli facoltà lo studio delle arti, che tanto debbono alle erudite loro fatiche. Quantunque io sia persuaso, che non possa far cosa più grata a delle persone, la di cui vita è intieramente addetta alla cura di promuovere il buon gusto ed il vero senso del Bello, vol augurarmi però volontieri delle occasioni nelle quali potessi dimostrar loro in una maniera più particolare, quanto bramerei di corrispondere pienamente alla bontà, con cui hanno voluti essi trattarmi. Lusingandomi, che Ella, veneratissimo mio Signore, si compiacerà a spiegare questi sentimenti agli Illustri Signori academici, mi do l'onore di ripetermi colla più distinta considerazione di S. V. Illustrissima Obbligatissimo e Devotissimo Servitore, il Barone di Humboldt.

Casa li 19 Febbr. 05.

All Illustrissimo Signore
A. S. Virginio Bracci;
Segr. dell. Ac. d. B. A.
i. R.

3) Das Gedicht in Humboldt's Gesammelten Werken Bd. I, S. 343—358.

4) W. Humboldt an Goethe 23. Aug. 1804.

5) Desgleichen 25. Febr. 1804.

6) Desgleichen 28. Jan. 1803.

7) Friederike Brun, Römisches Leben, Bd. II, S. 100.

8) An Goethe 1810. Febr. oder März. (Goethe-Jahrbuch 1895. S. 47).

9) Der Alexanderzug wurde für den Quirinalpalast bestellt, kam aber nicht mehr rechtzeitig zur Ausführung. Eine spätere Marmorausführung befindet sich in der Villa Carlotta am Comersee. — Die Marsstatue ist nicht zu verwechseln mit der Gruppe von 1825, welche Mars und Amor darstellt, wie dies in der zweibändigen Sammlung der Werke Thorwaldsen's (Stiche von Gargoli, Text von Missirini) geschehen ist; hier ist (Bd. 1, N. 21) der Mars von 1808 dargestellt, wogegen der beigefügte Text sich auf den von 1825 bezieht, welcher unter den Stichen wiederum gänzlich fehlt.

10) Die Statue steht im Hof der Brera. Die Nacktheit wurde schon damals getadelt, als den Sitten unserer Zeit nicht entsprechend, so von Denon. Visconti verteidigte sie dagegen, indem er sagte, dass auch nach den Sitten des Altertums die Menschen nicht unbekleidet einhergiengen, dass aber die Nacktheit den Alten als ein Kunstmittel galt, um die Gestalt in's Ideal-Heroische emporzuheben. (Missirini S. 173.)

11) Ebenda S. 159, 160.

12) F. Brun, a. a. O. Bd. I, S. 257; vgl. Guattani, Memorie enciclopediche III, 82.

13) Vgl. Anm. 5.

14) Vgl. Anm. 8.

15) Karoline v. Humboldt an Goethe 20. April 1803.

16) All' egregia pittrice gli amici artisti che festeggiano il suo felice ritorno in Roma nel dí 30 Ottobre 1802. Vgl. Busiri-Vici, 65 anni delle Scuole di belle arti Roma 1895.

17) Li Bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega publicati in Roma da Pietro Piranesi nel suo stabilimento Calcografico.

18) Welcker, Zoëga's Leben.

19) Zoëga in der Vorrede zu den „Bassirilievi": „Troppo ancora l'immortale Winckelmann dando a luce la preziosa opera dei Monumenti Inediti s'è lasciato da negligenti disegnatori ingannare è più volte ha profuso dell' erudizione su di oggetti che luogo non hanno, come già in varie occasioni rilevato ha Visconti, e come con rincrescimento ci caderà di passo in passo di rilevare.

20) Bereits Visconti in der Vorrede zum 7. Bande des Museo Pio-Clementino redet 1807 vom Museo Chiaramonti als einer schon bestehenden Einrichtung.

21) Fernow, Römische Studien I, 35.

22) Vgl. A. W. v. Schlegel's sämmtliche Werke. Bd. IX, Leipzig. Weidmann. 1846.

23) Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst. Herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart in Rom. Mit Kupfern und Charten. Leipzig bei G. I. Göschen. Zwei Jahrgänge 1810 und 1811.

Im ersten Jahrgang wird in einem längeren Aufsatz Rafael noch ganz im Goethischen Sinne dargestellt, seine „Verklärung“ als das vollendetste Meisterstück der neueren religiösen Kunst im Gebiet der Oelmalerei gepriesen.

24) Vgl. Michel Angelo's Sonette, besonders das sechsunddreissigste; bei Goethe wäre neben vielem andern Epimetheus' Loblied der Schönheit in der „Pandora“ zu nennen.

25) Vgl. Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Originalsausgabe 1805. S. 395, 400, 401.

26) Ebenda S. 375—379. Es ist sehr bedauerlich, dass Meyer's verdienstliche Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts so wenig bekannt ist, da sie in Goethe's Werke nicht aufgenommen ist, und ein neuer Abdruck des Winckelmann-Buches niemals erfolgt ist. Auch Weizsäcker in seiner trefflichen Ausgabe von Meyer's kleineren Schriften hat diese Geschichte, als zu umfangreich, übergangen.

Personenregister.

(Das Register bezieht sich nur auf die neun Abschnitte des Textes.)

Abilgaard, Nikolaus, Akademieprofessor, S. 154.
Albacini, Carlo, Bildhauer, S. 44.
Albani, Alessandro, Cardinal, S. 2, 3, 31, 87.
Aldobrandini, Fürst, S. 146.
Altieri, Fürst, S. 146.
Alvarez, José, Bildhauer, S. 167.
Andres, Restaurator von Gemälden, S. 44.
Angelini, Giuseppe, Bildhauer, S. 20, 21.
Anna Amalia, Herzogin v. Sachsen-Weimar, S. 103—107, 174.
Antinori, Architekt, S. 39.
Aquaviva, Cardinal, S. 98.
Arteaga, Schriftsteller, S. 110.
Aspruzzi, S. 83.
August, Prinz v. Grossbritannien, S. 122, 128, 132, 140.
Aurelianus, Kaiser, S. 144.
Azara, Marchese José Nicolas d', Gesandter, S. 8, 11, 21, 23, 24, 39, 81, 107, 110, 155.
Bajocco, Bettler, S. 69.
Baroccio, Federigo, Maler, S. 98.
Batoni, Pompeo, Maler, S. 5, 9, 37, 81, 107, 126.
Bellini, Giovanni, Maler, S. 109.
Benvenuti, Pietro, Maler, S. 151, 168.
Berger, Jacob, Maler, S. 47.
Bergler, Joseph, Maler, S. 40.
Bergondi, Bildhauer, S. 37.
Bernhardi, Sophie, gebor. Tieck, S. 176, 177.
Bernini, Giovanni, Bildhauer und Architekt, S. 37, 38, 49.
Bernis, Joseph de, Cardinal, S. 6, 34, 106, 121.
Berthier, Alexandre, General, S. 144.
Bianconi, Carlo, Schriftsteller, S. 39, 141.
Biermann, Peter, Maler, S. 40, 46, 111.
Boni, Schriftsteller, S. 81.
Bonifaz VIII., Papst (Caetani), S. 39.
Böttner, Wilhelm, Maler, S. 22, 25.
Borghese, Fürst, S. 173.
Borghese, Pauline geb. Bonaparte, S. 165, 166, 173.
Borgia, Cardinal, S. 144. 145.
Bramante, Lazaro, Architekt, S. 5.
Braschi, Cardinal, S. 105.
Bristol, Lord, S. 22, 47, 80, 121.
Brun, Friederike, Schriftstellerin, S. 139, 140, 163, 166.
Deren Tochter, S. 163.
Buonarotti, Michel Angelo, S. 7, 13, 19, 29, 38, 49, 52, 55, 78, 89, 94, 98, 116, 127.
Buoncompagni, Cardinal, S. 105.

Burke, Eduard, S. 15, 24.
Bury, Fritz, Maler, S. 32, 40, 45, 48, 56, 66, 67, 86, 89, 96—99, 108, 109, 120, 122, 132, 133, 140, 141, 152, 179.
Busch, Bildhauer, S. 119.
Buti, Camillo, Architekt, S. 22.
Cades, Joseph, Maler, S. 66.
Caetani, Fürstenfamilie, S. 39.
Campanella, Angelo, Kupferstecher, S. 22.
Camuccini, Vincenzo, Maler, S. 141, 168, 169.
Canova, Antonio, Bildhauer, S. 5, 21, 36, 37, 82, 112, 113, 117, 142, 150, 151, 164, 165, 177.
Caparolini, Rugantino, Opernsänger, S. 67, 106.
Caracci, Malerfamilie, S. 13, 44, 48, 65, 95, 97.
Caravaggio, Michelangelo, Maler, S. 13.
Carolina, Königin von Neapel, S. 107, 148.
Carstens, Asmus, Maler, S. 110, 111, 114—142, 151, 153, 168.
Cavaceppi, Bartolomeo, Bildhauer, S. 3, 44.
Championnet, General, S. 147.
Chaudet, Antoine Denis, Bildhauer, S. 35.
Cimarosa, Componist, S. 67.
Claude Gelée, Lorrain, Maler, S. 90, 112, 153.
Clemens XIII. (Rezzonico), Papst, S. 2—4, 20, 37, 112, 113.
Clemens XIV., Papst,(Ganganelli), S. 1—16, 36, 82—113, 165.
Cola di Rienzo, S. 144.
Consalvi, Cardinal, S. 149.
Corelli, Componist, S. 23.
Cornelius, Peter von, Maler, S. 180; vgl. auch das Schlusscapitel.
Correggio, Antonio Allegri, S. 13, 19, 23, 48, 65, 78, 109.
Cunego, Domenico, Kupferstecher, S. 13.
Czartoryski, Prinz, S. 83.
Dannecker, Heinrich von, Bildhauer, S. 40, 46, 111.
David, Jean Louis, Maler, S. 6, 33—35, 78, 79, 82, 116, 165, 168.
Denis, Simon, Maler, S. 170.
Des Marées, Maler, S. 117.
Dessau, Fürstin von, S. 139.
Diede, Baron, dänischer Gesandter, S. 48.
Dies, Albert, Maler, S. 22, 27, 48, 139, 152.
Döll, Friedrich Wilhelm, Bildhauer, S. 22, 31.
Dominichino (Zampieri), Maler, S. 65.
Doria, Cardinal, S. 165.
D'Orville, Hofmarschall, S. 115.
Drouais, Jean Germain, Maler, S. 35, 79, 99.
Ducros, Pierre, Zeichner, S. 27.
Durno, James, Maler, S. 80.
Dupaty, Charles, Bildhauer, S. 167.
Duphot, General, S. 144.
Einsiedel, v., Kammerherr, S. 105.
Ernst, Herzog von Sachsen-Gotha, S. 31, 43, 47, 101.
Exeter, Lord, S. 26.
Fea, Carlo, Schriftsteller, S. 39, 70, 81, 156, 171.
Ferdinand I., König von Neapel, S. 72, 73, 83, 84, 143, 146—148.
Fernow, Karl Ludwig, Schriftsteller, S. 116, 120, 122—124, 126—129, 132—135, 140, 145, 155, 174—176.
Dessen Gattin, S. 174.
Fiesole, Fra Giovanni Angelico, Maler, S. 99, 109, 179.
Flaxman, John, Bildhauer und Zeichner, S. 79, 80, 82, 121.
Frauenholz, Verleger, S. 153.
Friedrich Wilhelm II., König von Preussen, S. 130, 131.

Friedrich der Grosse, König von Preussen, S. 3, 30, 87.
Friess, Graf von, S. 48, 82, 121.
Füger, Friedrich Heinrich, Maler, S. 40, 71.
Füssli, Heinrich, Maler, S. 29, 80.
Gagnereaux, Benjamin, Maler, S. 34, 35, 107.
Garibaldi, Gioacchino, Opernsänger, S. 106.
Gauffier, Louis, Maler, S. 117.
Gessner, Salomon, Dichter, S. 18, 77, 117.
Genelli, Hans Christian, Architekt, S. 40, 46.
Genelli, Janus, Maler, S. 40, 46.
Giorgi, Carlo, S. 36.
Giorgione (Barbarelli), Maler, S. 137.
Giotto di Bondone, Maler, S. 39.
Girodet, Anne Louis, Maler, S. 117.
Gmelin, Friedrich Wilhelm, Kupferstecher, S. 90, 153.
Goethe, S. 6, 14, 24, 26, 29, 40, 43, 49, 51—106, 109, 116, 118, 120, 122—124, 126, 132—135, 139—141, 157—160, 162, 175—179; vgl. auch das Schlusscapitel.
Goethe, Bildhauer, S. 167.
Granet, François Marius, Maler, S. 171.
Grund, Johann Jakob, Maler, S. 46, 47, 100.
Guercino (Barbieri), Maler, S. 13.
Guattani, Schriftsteller, S. 39, 173.
Guérin, Pierre, Maler, S. 169.
Gustav III, König von Schweden, S. 35.
Hackert, Georg, Kupferstecher, S. 26, 27, 74.
Hackert, Johann, Kupferstecher, S. 26, 41, 42.
Hackert, Philipp, Bruder der vorigen, Maler, S. 22, 26, 27, 41, 44, 47, 71—76, 84, 90, 101, 107, 108, 112, 132, 147, 148, 152, 170.
Hamilton, Gavin, Maler, S. 12—14, 26, 36, 37, 79, 141.
Hamilton, Lady (Miss Hart), S. 43.
Heinitz, von, Minister, S. 49, 88, 94, 98, 115, 118, 128–132.
Heinse, Ludwig, Schriftsteller, S. 40, 52, 53.
Herder, S. 29, 51, 77, 102, 103, 106.
Hertzberg, von, Minister, S. 30.
Hetsch, Philipp Friedrich, Maler, S. 40, 46, 168.
Hewetson, Bildhauer, S. 81.
Hirt, Aloys, Schriftsteller, S. 35, 40, 50, 51, 58, 59, 101, 103, 108—110, 118, 126, 133, 140.
Hohenlohe, Prinz von, Cardinal, S. 6.
Hope (van der Hoop), S. 155.
Houdon, Jean Antoine, Bildhauer, S. 6, 7, 21.
Hrczan, von (Herzan), Cardinal, S. 60, 61.
Humboldt, Karoline von, gebor. von Dacheröden, S. 160, 163, 164, 166, 168, 170, 174.
Deren Tochter, S. 166.
Humboldt, Freiherr Wilhelm von, S. 159—163, 166—168, 171, 174, 180.
Hummel, Ludwig, Maler, S. 119, 139. 148.
Hutchinson, Francis, Aesthetiker, S. 15, 24.
Jagemann, Ferdinand, Maler, S. 169.
Jenkins, Bankier und Kunsthändler, S. 48, 83, 84.
Innocenz VIII., Papst, S. 5.
Joseph Bonaparte, S. 143.
Joseph II., römischer Kaiser S. 4, 88.
Julius II., Papst, S. 5, 9.
Kant, Immanuel, S. 91, 110, 122 bis 124, 128, 145.

Karl August, Herzog von Sachsen-Weimar, S. 47, 98.
Karl III., König von Spanien, S. 8, 11, 23, 73.
Katharina II., Kaiserin von Russland, S. 25, 43, 47, 108.
Kauffmann, Angelika, S. 40—42, 47, 57, 58, 78, 79, 88, 96, 98, 103, 104, 106, 119, 130, 132, 140, 141, 156, 169, 170, 172.
Keller, Heinrich, Bildhauer, Maler, S. 166, 167.
Kirsch, August Christoph, Maler, S. 70, 71.
Kniep, Christoph Heinrich, S. 75, 76.
Knoller, Martin, Maler, S. 40.
Koch, Joseph Anton, Maler, S. 136, 139, 152, 169.
Kölla, Heinrich, Maler, S. 40, 45, 111.
Körner, Theodor, Dichter, S. 168.
Kügelgen, Gerhard von, Maler, S. 111, 139.
Laboureur, François, Massimilien, Bildhauer, S. 121.
Landi, Gasparo, Maler, S. 81, 141.
Lavater, S. 43, 78.
Lebrun, Madame, Malerin, S. 117, 142.
Leo X., Papst, S. 9, 165.
Lessing, S. 51, 77, 95.
Le Sueur, Maler, S. 34.
Liechtenstein, Prinz von, S. 60, 61.
Lips, Johann Heinrich, Kupferstecher, S. 35, 46, 86, 99, 108, 109, 111.
Louise, Königin von Preussen, S. 163, 166.
Ludwig XIV., König von Frankreich, S. 4.
Ludwig, Kronprinz von Bayern, S. 164.
Mantegna, Andrea, Maler, S. 109, 179.
Maratta, Carlo, Maler, S. 13.
Maria Christina, Erzherzogin von Oesterreich, S. 150.
Maron, Joseph, Maler, S. 12, 22, 25, 83, 107, 169.
Marsilly, von, S. 24.
Masaccio, Maler, S. 158, 179.
Massimi, Prinz, S. 105.
Matthisson, Ludwig, Dichter, S. 139, 140.
Mechau, Jakob Wilhelm, Maler, S. 111, 139, 152.
Mecklenburg-Strelitz, Erbprinz von, S. 163.
Mendelssohn, Moses, Schriftsteller, S. 90.
Mengs, Anton Rafael, S. 2, 7—13, 16, 18, 19, 21—26, 29, 31—33, 37—41, 44, 50, 51, 64, 65, 77, 81, 83, 92, 107, 109, 110, 112, 116, 141, 155; vgl. auch die Einleitung.
Meyer, Heinrich, Kunstschriftsteller und Maler, S. 40, 45, 46, 50, 51, 57, 65, 86, 90, 95 bis 99, 109, 111, 118, 134, 135, 139, 140, 160, 179.
Michallon, Claude, Bildhauer S. 35.
Milizia, Francesco, Schriftsteller, S. 37—39, 49, 94, 113.
Morghen, Rafael, Kupferstecher, S. 82.
Moritz, Karl Philipp, Schriftsteller, S. 40, 51, 52, 55, 56, 59, 62—71, 87, 89—92, 99—101, 109, 111.
Müller, Friedrich, Maler und Dichter, S. 22, 29, 59, 60, 119, 126, 133—136, 172.
Nahl, August, Maler, S. 46, 107.
Napoleon Bonaparte, S. 33, 34, 36, 138, 143, 150, 151, 164—166.
Naylor, Verleger, S. 80.
Necker, Minister, S. 176.
Negroni, Adelsfamilie, S. 21.
Orlow, Graf, S. 26.

Overbeck, Friedrich, Maler, S. 180; vgl. auch das Schlusscapitel.
Paisiello, Componist, S. 67.
Palladio, Andrea, Architekt, S. 37.
Passeri, Schriftsteller, S. 125.
Perugino, Pietro, Maler, S. 180.
Peters, Dekorateur, S. 83.
Pforr, Franz, Maler, S. 180.
Pichler, Johann, Steinschneider, S. 4.
Piranesi, Francesco, Kupferstecher, S. 20, 172.
Piranesi, Giambattista, Kupferstecher, Vater des vorigen, S. 5, 6, 13, 20, 21, 171.
Piroli, Tommaso, Kupferstecher, S. 172.
Pius VI. (Braschi), Papst, S. 14, 16, 17, 25, 27, 34, 35, 39, 77, 105, 138, 143, 144.
Pius VII., Papst (Chiaramonti), S. 143, 149—151, 155, 156, 165, 169, 173.
Pius IX., Papst, S. 6.
Platner, Ernst, Topograph, S. 156.
Ponz, Don Antonio, S. 23.
Pordenone, Licinio da, Maler, S. 57.
Poussin, Nicolas, Maler, S. 34.
Praxiteles, S. 142.
Puhlmann, Johann Gottlieb, Maler, S. 81.
Ramberg, Johann Heinrich, Maler, S. 111.
Ramdohr, Friedrich Wilhelm von, Aesthetiker, S. 93—95.
Rasumowsky, Graf, Gesandter, S. 72.
Ratti, Carlo Giuseppe, Schriftsteller, S. 8.
Rauch, Christian, Bildhauer, S. 166, 180.
Regnault, Jean Baptiste von, Maler, S. 169.
Rehberg, Friedrich, Maler, S. 22, 25, 88, 90, 98, 118, 126, 133.
Reiffenstein, Rat und Agent, S. 31, 32, 42, 66, 97, 98, 101, 104, 107, 108, 121.
Reinhart, Johann Christian, Maler, S. 111—112, 128, 152, 153, 163, 170, 171, 180.
Reni, Guido, Maler, S. 65.
Requeno, Abbé, S. 107.
Rey, General, S. 148.
Reynolds, Sir Josua, Maler, S. 15, 19, 20, 125.
Rezzonico, Senator, S. 105, 112, 113, 150.
Rezzonico, Cardinal, S. 20.
Rhoden, Martin, Maler, S. 170.
Riepenhausen, Franz, Maler, S. 179, 180. — Johann, dessen Bruder, Maler, S. 179, 180.
Romano, Giulio, Maler, S. 158.
Rubens, Peter Paul, S. 66.
Santa Croce, Herzogin von, S. 105.
Santi, Rafael, S. 10, 13, 19, 20, 23, 24, 31, 38, 44, 48, 52, 55, 64—66, 78, 94, 108, 109, 114, 116, 138, 140, 158, 165, 175.
Santini, Consul, S. 108.
Sarto, Andrea del, Maler, S. 13.
Scheffauer, Philipp Jakob, Bildhauer, S. 40, 46, 105, 111.
Schick, Gottlieb, Maler, S. 163, 168, 169, 178.
Schiller, S. 51, 91, 92, 123, 133—135, 160, 177.
Schlegel, August Wilhelm, S. 141, 176—178.
Schlegel, Friedrich, S. 141, 176.
Schmid, Maler, S. 46, 119, 133.
Schütz, Johann Georg, Maler, S. 40, 45, 48, 56, 86, 89, 98, 105, 106, 111.
Sickler, Schriftsteller, S. 180.
Simonetti, Architekt, S. 5.
Sixtus V., Papst, S. 21, 40.
Spagni, Abbate, S. 18, 19.
Staël, Madame de, geb. Necker, S. 176.

St. Ours, Maler, S. 79.
Strack, Ludwig Philipp, Maler, S. 119.
Sulzer, Aesthetiker, S. 38, 77.
Suworow, Feldmarschall, S. 148.
Tacchi, Abbate, S. 61.
Theokrit, Dichter, S. 117.
Thorwaldsen, Bertel, S. 30, 36, 110, 142, 153—155, 163, 164, 166, 177, 180.
Tieck, Friedrich, Bildhauer, S. 166, 176, 180.
Tieck, Ludwig, S. 141, 159, 176.
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, S. 40, 42, 43, 54, 56, 61, 75, 79, 86, 101, 102, 107, 147, 148, 179.
Tiziano, Vecellio, S. 19, 23, 44, 48, 52, 65, 66, 109, 137.
Trippel, Alexander, Bildhauer, S. 22, 30, 31, 46, 47, 86—88, 106, 107, 111, 117, 118.
Tschernyschew, Graf, S. 87, 107.
Uggeri, Archäolog, S. 156.
Unterberger, Christoph, Maler, S. 25, 48.
Venuti, Cavaliere Ludovico, Maler, S. 84.
Verschaffeldt, Maximilian von, Architekt, S. 46, 47, 85, 86, 104.
Verstappen, Martin, Maler, S. 170.
Vien, Joseph Marie, Maler, S. 34.
Vinci, Lionardo de, S. 66, 78, 114.
Visconti, Ennio Quirinio, Archäolog, S. 17, 83, 172, 173.
Visconti, Giambattista, Archäolog, Vater des vorigen, S. 3, 14, 17, 20.
Vitali, Pietro Marco, Kupferstecher, S. 22, 82.
Vitruv, S. 37.
Volpato, Giovanni, Kupferstecher, S. 13, 20, 21, 27, 36, 37, 165.
Voogd, Hendrik, Maler, S. 90, 170.
Wackenroder, Schriftsteller, S. 140, 141, 159, 176.
Wagner, Johann Martin von, Bildhauer und Maler, S. 169.
Wächter, Eberhard von, Maler, S. 151.
Waldeck, Fürst von, S. 47, 86.
Wallis, John William, Maler, S. 170, 177.
Webb, Schriftsteller, S. 8.
West, Benjamin, Maler, S. 125.
Wicar, Jean Baptiste, Maler, S. 169.
Wieland, S. 58, 59, 92, 128.
Winckelmann, S. 1–3, 8, 10, 12, 19, 21, 22, 24, 30—32, 39, 41, 50, 55, 64, 77, 81, 95, 115, 174, 178; vgl. auch die Einleitung.
York, Herzog von, (Stuart), Cardinal, S. 39.
Zoëga, Johann Georg, Archäolog, S. 40, 126, 145, 149, 154, 155, 171—174.
Zucchi, Maler, S. 41, 42, 98.

Berichtigung.

S. 15 Z. 13 füge hinzu: [b])
S. 16 Z. 20 füge hinzu: [1])
S. 30 Z. 17 statt da lies: das.
S. 31 Z. 24 statt Ein lies: bei.
S. 95 Z. 10 statt ein lies: im.
S. 169 Z. 10 statt nochmals lies: nachmals.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.

FA768.10
Deutsches Kunstleben in Rom im zeit
Fine Arts Library AZE1776
3 2044 034 076 067

[redacted]

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

FA 768.10

Harnack, Otto

Deutsches kunstleben in Rom im zeit

DATE	ISSUED TO alter...
	Johns Hopkins Univ. Lt
APR 6 '68	Baltimore, Maryland
	Ill-Widener-Phot
JAN 30 '69	Reg Rm 461
DEC 10 '75	BINDERY 75 19

FA
768.
10